KÁZMÉR KOVÁCS

Peisaj cu grădină și casă

KÁZMÉR KOVÁCS

Peisaj cu grădină și casă

SIMETRIA

București 2011

Diplomat (1984) al Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu“ din București, arhitectul Kázmér Kovács (n. 1955) obține în 2001 titlul de doctor tot aici, cu o teză intitulată *Limitele temporale ale monumentului istoric*. Este profesor la aceeași școală, predînd cursuri de teoria arhitecturii și îndrumînd proiecte de restaurare sau de inserție în sit protejat. Kovács lucrează la un birou de arhitectură din Sfîntu Gheorghe, fiind autor sau colaborator la elaborarea unei diversități de proiecte de arhitectură, restaurare-reabilitare de clădiri, amenajare urbană, grădini. Kázmér Kovács a publicat cartea *Timpul monumentului istoric* (București, Paideia, 2003) și a colaborat la mai multe volume cu colectiv de autori. Totodată, a scris numeroase articole, publicate mai ales în revistele Arhitectura și Secolul 21. A mai publicat traducerile în limba română a mai multor lucrări de Françoise Choay: trei cărți (*Alegoria patrimoniului*, București, Simetria, 1998; *Urbanismul, utopii și realități*, București, Simetria-Paideia, 2002; *Pentru o antropologie a spațiului*, București, RUR, 2011) și un număr de articole.

Creditele fotografice aparțin în exclusivitate autorului, cu excepția cazurilor în care se menționează altă sursă.

Editor: Mirela DUCULESCU
Redactor: Eugenia PETRE
Graphic design: arh. Octavian CARABELA
Producție: Artix Plus

Tiraj: 1000

© SIMETRIA, București, 2011

ISBN 978-973-1872-21-6

Toate drepturile rezervate. Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanică, de copiere, înregistrare sau alte forme, fără permisiunea prealabilă a editurii.

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național

Cartea a apărut cu sprijinul Ordinului Arhitecților din România – OAR, cu fonduri din taxa pentru Timbrul Arhitecturii

Cuprins

1. Argument 8
Trei feluri de teorie 9
Temă cu variațiuni 10

2. Introducere 15
Chestiunea înțelesului arhitectural 16
Fragmentarea reprezentării 18
Revoluție 21

3. Grădina ca arhitectură 30
Definirea grădinii ca artă 30
Grădina ca atare 33
Grădina și casa 35
Grădina, casa și peisajul 37

4. Natura grădinii 48
Grădina primordială 48
Alte grădini legendare 49

5. Natura peisajului 60
Povestea vorbei 60
Povestea unei excursii 62
Formă și fond 64
Civilizații peisajere 67
Peisajul ca atare e ceva care nu este 68

6. A fi sau a nu fi în peisaj 76
Priveliștea din perspectivă culturală 77
Țăranul e (cu picioarele) pe cîmp 78
Depărtare și distanțare 79

7. Punctul de fugă 90
Spre o reprezentare omogenă a lumii 90
Raționalitatea miracolului 93

8. Perspectiva și refugiul 103
O estetică de-a v-ați ascunselea 104
Concordia discors 108
Regionalism critic 112
Metafora peisajului 113

9. Beauty-Free Shop 120
Frumosul absent 120
Precursori 122
Categoria de frumos 123
Hibridarea frumuseții 127
Avatarurile împrejmuirii 130
10. Melancolia pitorescului 140
Două chipuri ale naturii 140
Chestiunea limitei 142
Disoluția îngrădirii 144
11. Grădina cu peisaj 154
Ha-ha și revoluția 154
Kent, Brown și Repton 157
Preliminarii ale modernismului 161
12. Cum a ajuns grădina spațiu verde 176
Textul fondator 178
Noile Carte 183
13. Panurbanism 192
În căutarea referentului pierdut 193
Fețe ale modernității 197
Parcul de distracții global – de la agora la tiribombă 198
Universul omogen – nelimitarea ca atare 201
14. Piticul din grădină 210
Declinul minciunii 212
Grădina planetară 215
Reabilitarea piticului din grădină 216
Bibliografie 238
Index 243

Lucrul la această carte a început în primăvara anului 2003, la Wissenschaftskolleg zu Berlin, unde mă aflam cu o bursă de cercetare, şi a continuat cu intermitențe în perioada care a urmat.

Scrierea cărții a progresat semnificativ în timpul altor două burse consecutive, acordate de Collegium Budapest, respectiv Zuger Kulturstiftung Landis und Gyr. Ultimele capitole au fost redactate cu prilejul unei rezidențe de creație la ICR Paris şi al unei burse de cercetare la IEA Nantes. Îmi exprim recunoştința pentru tot acest sprijin, fără de care nu mi-aş fi putut duce proiectul la bun sfîrşit.

De folos mi-au fost şi colocviile şi seminarele care au deschis dialoguri între participanți cu meserii şi domenii de interes dintre cele mai diverse, şi care m-au confruntat cu susținute şi incitante puncte de vedere asupra a numeroase aspecte ale cercetării mele. Au fost confruntări din care unele idei ale mele au ieşit completate, iar altele revizuite.

Adresez mulțumiri prietenilor cu care, de-a lungul timpului, am purtat discuții pe marginea temelor cărții, dar şi celor care au revăzut manuscrisul în forma lui finală. Toate observațiile lor au contat pentru felul cum s-a legat pînă la urmă povestea cu grădini.

1. Argument

Chiar dacă pare că se ocupă mai ales cu grădinile, aceasta e o carte despre arhitectura și urbanismul societăților postindustriale. Nu e vorba doar de clădiri și așezări, ci de orice fel de amenajare a mediului pe care-l locuim. Pentru că o regăsim la toate societățile sedentare de pe toate meridianele și în toate timpurile, și pentru că prezintă o diversitate practic nesfîrșită de forme, grădina poate fi considerată pe bună dreptate reprezentativă pentru amenajările întreprinse în vederea locuirii, oriunde și oricînd.

În comparație cu edificiile, grădinile par să aparțină unei categorii de amenajare mai „ușoare“: ele sînt „construite“ în mare măsură din elemente vegetale. Durabilitatea lor e limitată de durata de viață a acestor componente muritoare, și e condiționată de o trudnică și necontenită întreținere. De aceea, grădinile reacționează mult mai sensibil la orice schimbare în ritmurile locuirii. Însă toate acestea nu au împiedicat societățile din toate timpurile – și nu numai pe cele europene – să facă risipă de resurse de tot felul pentru a amenaja grădini. Mai mult decît atît: aidoma edificiilor, pe lîngă funcțiile utilitare și de agrement, grădinile – spații de locuit *intermediare* în măsura în care sînt „natură amenajată“ și un „înăuntru-afară – au răspuns întotdeauna și cerințelor unui program de ostentație.

Grădina pare atemporală. Afirmația e paradoxală, dacă ne gîndim la diversitatea și fragilitatea grădinilor, la faptul că se schimbă după vreme sau vremuri. Considerată ca natură antropică, *grădina* poate funcționa însă ca arhitectură-metaforă în oricare dintre ipostazierile sale[1]. Dacă altădată am încercat să formulez întrebări legate de arhitectură pe marginea monumentului istoric[2] – adică a unui fenomen localizat geografic, istoric și cultural, care a dobîndit treptat un rol important în practica edificatoare a zilelor noastre – , acum îmi propun să investighez chestiunea sensului arhitectural pornind de la acest fel universal de amenajare a spațiului locuit care e grădina.

1 Cf. Kázmér Kovács, „Trei chipuri ale metaforei în relație cu arhitectura“.

2 În *Timpul monumentului istoric*.

Trei feluri de teorie

Reflecția asupra arhitecturii ocupă un loc oarecum aparte între literaturile de specialitate. Specificitatea teoriei arhitecturii stă mai cu seamă în aceea că cercetează un gen de artă fatalmente autoreferențial: mediul pe care-l locuim e un spațiu amenajat, caracterizat printr-un grad variabil de implicită artificialitate. El se găsește în afara noastră, fiind în același timp fabricat de noi înșine și nu poate avea nici o componentă mimetică. Nu stau altfel lucrurile nici cu teoria arhitecturii peisajere. Dar, pentru că amenajările horticole sînt parțial vii, o teorie a grădinilor scapă întru cîtva din logica autoreferențială a edificiilor.

Trei zone de cercetare, spune Simon Swaffield, au revenit constant în teoria arhitecturii peisajere în ultimii cincizeci de ani:

> „în primul rînd, ce forme ar trebui să capete cunoașterea teoretică a disciplinei; în al doilea rînd, ce înseamnă procesul de proiectare în arhitectura peisajeră; în al treilea rînd, care sînt calitățile spațiului și formei, înțelesului și experienței“[3].

Cele trei cîmpuri teoretice – distincte, dar nicidecum separate – s-ar adresa așadar definirii domeniului, procedeelor operaționale în interiorul lui, respectiv chestionării sensurilor demersului practic. Devine limpede că această clasificare e potrivită nu doar teoriei arhitecturii peisajere în ultima jumătate de secol, ci și unei abordări reflexive a amenajării spațiale în general. Generic, cele trei aspecte ale abordării s-ar putea denumi teoriile despre: *Ce*? *Cum*? *De ce*?

O investigare eclectică și compozită a teoriei amenajării, cum e cea pe care o întreprind aici, va trebui să se mute mereu dintr-un registru într-altul, fără a pierde totuși din vedere diferențele de anvergură, metodă și scară. Deși linia majoră a argumentației se găsește în zona lui „de ce?“, exemplele particulare – care țin de zona lui „cum?“ – nu pot lipsi, așa cum de neocolit este și trasarea, oricît de schematică, a granițelor domeniului: „ce?“ anume urmează a fi cercetat. O deficiență a oricăreia dintre ele ar mări și nu diminua confuzia semantică stîrnită de arhitectura contemporană, o confuzie deja tulburătoare ca amploare. În fond, deruta reprezentării arhitecturale ar putea veni tocmai din neglijarea unuia sau altuia dintre aspectele de mai sus, respectiv din negăsirea justei măsuri între „regulă și model“ [4].

Întrebările la care încerc să răspund în cele ce urmează sînt de felul: *Ce* semnificații poartă azi mediul locuit? *De ce* a evoluat modul de amenajare a locuirii de la formele tradiționale la cele de azi? *Cum* putem imagina amenajarea mediului locuit într-un mod mai adecvat din punct de vedere semantic ?

Datorită universalității grădinilor și ubicuității lor de nesfîrșită diversitate, cercetarea critică a grădinăritului european în modernitate se poate dovedi

3 *Theory in Landscape Architecture*, p. 3.

4 Distincție stabilită de Françoise Choay în *La règle et le modèle* între două categorii specifice de reflecție arhitecturală.

mai fructuoasă pentru interpretarea evoluțiilor recente în amenajarea mediului locuit, decît investigarea cazurilor idiosincratice de arhitectură postindustrială.

Dificultățile întîmpinate de arhitectura și urbanismul zilelor noastre, în marea lor majoritate, își au originea în tehnicile de producție proprii societăților postindustriale, rod al invențiilor revoluției industriale inițiate în Europa. Deși se va țese în jurul unor fenomene desfășurate în aria culturală europeană – înțelegînd că ea cuprinde și societăți apărute în urma colonizării altor continente, care au în vremurile noastre sisteme sociale analoage cu democrațiile europene postindustriale (Americile într-o bună măsură, Australia) –, discuția își propune să atingă teme generale. Legitimitatea acestui deziderat se bazează pe universalitatea locuirii și a practicilor edificatoare, indiferent de formele pe care le îmbracă la un moment dat și într-un loc anume amenajarea mediului antropic.

Temă cu variațiuni

În încercarea de a investiga criza de semnificație a locuirii la societățile postindustriale, voi începe prin a schița contextul general al edificării în vremurile recente, plecînd de la premisa că orice criză de identitate presupune o inadecvare între termenii unei relații. În cazul *locuirii* (înțeleasă, încă de la început, ca modul uman de a exista), celălalt termen al relației este mediul natural. Odată pusă astfel problema, apare și mai limpede de ce tocmai investigarea evoluției grădinăritului european poate furniza răspunsurile căutate.

Într-altă parte[5], încercam să stabilesc un set de criterii de maximă generalitate pentru identificarea gestului arhitectural – cel de a institui într-un teritoriu identitatea unui loc. Conform acestora, arhitectura apare atunci cînd în urma unui *proiect* este realizată o *delimitare* destinată *locuirii*. Peste ani, tripleta de condiții necesare și suficiente pentru prezența arhitecturii s-a dovedit neașteptat de eficace în stabilirea distincțiilor elementare pe care trebuie să le facă orice demers reflexiv ce are ca obiect arhitectura.

Grădina se ipostaziază în istoria culturilor sedentare într-o diversitate nesfîrșită. De aceea, pentru a putea opera cu noțiunea de grădină, aceasta va fi definită ca arhitectură și va fi pusă în relație pe de o parte cu casa[6], pe de alta cu peisajul, în termenii aceluiași registru conceptual reglat de triplul criteriu de definire a gestului arhitectural: *limită*, *proiect*, *locuire*.

Înainte de a putea explora complicatele legături pe care locuirea le are cu grădina și cu peisajul, se impune stabilirea ariei semantice a celor două noțiuni

5 Kázmér Kovács, „Thresholds“. Cu toate că *arhitectura* și *urbanismul* constituie azi discipline separate, în cele ce urmează, distincția dintre cele două va fi asimilată doar cu o diferență – ce-i drept, esențială – între treptele scalare de amenajare specifice celor două domenii. Implicit, arhitectura e considerată ca incluzînd urbanismul datorită faptului că cel din urmă s-a desprins numai relativ recent ca o ramură cu statut aparte a profesiei edificatoare. În acest sens, trasarea unei noi așezări, bunăoară, e subsumată unui gest arhitectural.

6 Casa e, în jargon arhitectural, termen cumulativ pentru orice edificiu.

în economia acestei discuții. Din multele înțelesuri posibile ale grădinii, se poate totuși desprinde sensul ei cel mai general. *Grădina* este un mod de amenajare a mediului locuit de vîrstă aproximativ egală cu a civilizației sedentare cu care este solidară[7], de aceea poate fi considerată metaforă a arhitecturii din toate timpurile[8]. În schimb, încercarea de a prinde într-o rețea reflexivă ideea de peisaj se lovește de formidabila sa rezistență la conceptualizare. *Peisajul* e un construct relativ recent și restrîns la doar cîteva arii culturale, putînd funcționa în economia argumentației ca metaforă a arhitecturii de azi, de factură europeană[9]. Cu scopul de a pune în relație grădina cu peisajul, vor fi explorate pe rînd *materialitatea* peisajului relativ la locuire și modul nostru de *reprezentare* a lumii prin intermediul perspectivei.

Pentru a putea explica apariția ideii de peisaj și prezența sa în imaginarul modernității este nevoie de un excurs în vederea cercetării felului în care ne însușim estetic peisajul, mai precis, de a înțelege ce anume ne place la el. Iar în acest context nu mai poate fi ocolită dificila chestiune a *frumosului* arhitectural în relație cu frumosul natural.

De acum, grădina și peisajul apar ca două moduri de raportare la *natură* a omului european în modernitate. Discutarea lor în acești termeni confirmă premisa de la care am pornit: criza de semnificații a mediului amenajat exprimă o criză de identitate cauzată de inadecvarea relației noastre cu natura. În plan conceptual, este vorba de o criză a delimitării.

Originile multiplei crize se află în Renaștere, cînd, după un mileniu și jumătate, arhitectura reîncepe să facă obiectul reflecției teoretice[10]. Manifestarea noilor idei privitoare la amenajarea locuirii depășește un prag în secolul XVIII, cînd, odată cu apariția grădinii peisajere în Anglia, *grădina* și *peisajul* se asociază pentru prima dată în termeni de convenție artistică. Acest eveniment, pus în relație cu teoria și practicile urbanismului și cu evoluția grădinilor în cursul secolului XX, oferă o posibilă explicație atît pentru difuzia urbanului în teritoriu cît și pentru excesele formelor arhitecturale din ultimele decenii. Iar reinterpretarea posterității grădinii peisajere, prin cheia crizei delimitării, face posibilă înțelegerea mutațiilor amenajării în era postindustrială ca fiind nu îndepărtare de la firesc, ci episod intermediar între două viziuni asupra lumii antropice în continuă devenire.

7 Modul de viață sedentar a devenit posibil datorită cultivării pămîntului. Augustin Berque denumește această convertire agriculturală – „utilizare“ – a pămîntului o „revoluție“ și o consideră ca fiind „o răsturnare ontologică a raportului dintre om și natură“, *La pensée paysagère*, p. 5.

8 „În literatura islamică, atît în poezie cît și în proză, grădina este de regulă lăudată nemăsurat, în general sub forma de ditiramb hiperbolic și nu de descriere specifică. Imagini pămîntești și senzuale sînt combinate cu un simbolism abstract și mistic. Relația dintre grădină, viața omului și suflet e descrisă extensiv. Imaginile grădinii sînt folosite și pentru a portretiza ființa iubită, și tot timpul e menținut un fin echilibru între real și ideal.“ Jonas Lehrman, *Earthly Paradise*, p. 33.

9 Pentru a nu pierde încă din primul moment coerența demersului, relația metaforei cu arhitectura va trebui să fie pusă la locul ei. Cf. *supra*, nota 1.

10 Primul tratat modern de arhitectură, lucrarea lui Leon Battista Alberti intitulată *De re aedificatoria* apare în 1485.

Valencia, Spania. Jardin de Montforte, sec. XIX.
Grădina e înconjurată de un zid, dar aranjamentul ei eclectic şi preţios nu poate rămîne neatins de imaginea construcţiilor înalte din vecinătate. Intruziunea acestora întăreşte sentimentul de insularitate a locului.

Chicago, SUA. John Hancock Center, 1969, Bruce Graham (Skidmore, Owings & Merril).
Rampa elicoidală a garajului exprimă funcţiunea – un trafic ascendent şi descendent neîncetat. Expresivitatea plastică este cea derivată din principiile estetice ale Mişcării Moderne, aşa cum au fost formulate bunăoară în cartea lui Hitchcock şi Johnson, The International Style.

New York, SUA. Guggenheim Museum, 1956 – 1959, Frank Lloyd Wright.
Aceeaşi rampă elicoidală, destinată de această dată mişcării pedestre a vizitatorilor. Volumetria e mai inventivă, dar expresia – cu toate că aici este vorba de piesa principală a compoziţiei – e la fel de monodică.

New York, SUA. Guggenheim Museum, 1956 – 1959, Frank Lloyd Wright.
Vedere în sus a atriumului determinat de rampa descendentă, cu instalaţia prilejuită de expoziţia lui Frank O. Gehry din vara anului 2001. Surplusul de semnificaţie furnizat de această structură temporară ilustrează bine felul în care, în deceniile din urmă, arhitectura a încercat să suplinească sărăcia semantică a spaţialităţii maşiniste.

Zug, Elveția. Fadenstrasse, 2007.
Șotronul poate funcționa ca metaforă a locului. Delimitat de un contur închis, el stabilește convenții spațiale precise și subîntinde întregul lumii conceptualizate, de la pămînt la cer, cu capcana iadului chiar înaintea pragului mîntuirii.

Nantes, Franța. ENSA, 2010.
Planul unei cabane desenat la scara 1:1 de studenții școlii de arhitectură.

Zug, Elveția. Klosterstrasse, 2007.
Păpădia recalcitrantă e un memento al strădaniei fără sfîrșit cu care omul trebuie să-și impună iar și iar regulile și convențiile simplificatoare într-o lume guvernată de reguli infinit mai complexe.

2. Introducere

„ But Nature is so uncomfortable [...] If Nature had been comfortable, mankind would never have invented architecture…“

Oscar Wilde*, The Decay of Lying*

Relația arhitecturii cu natura e asimetrică, încîlcită și nesigură. De aceea, remarca lui Wilde se potrivește cum nu se poate mai bine pe frontispiciul unei cărți care se adresează stării de azi a arhitecturii. Este vorba de ceva care ne privește pe toți și anume: *locuirea* aflată într-un moment problematic al evoluției sale. Dintre toate aspectele arhitecturii contemporane, cel al crizei de semnificație este cu siguranță cea mai vizibil. Dezlînarea înțelesurilor arhitecturii ține tocmai de desprinderea reprezentării arhitecturii de lumea naturală în care se inserează: „realitatea nu începe să *însemne* ceva pînă cînd nu a fost făcută artă“[1]. Derivele formelor arhitecturale sînt un revelator al crizei de profunzime care ține de o „inadecvare ecumenală“ a amenajărilor[2].

A discuta relația arhitecturii cu natura e un subterfugiu pentru a discuta relația *noastră* cu ea. Este unul dintre tîlcurile cuvintelor lui Wilde: arhitectura e făcută să mijlocească o relație care s-a arătat incomodă din chiar clipa în care a apărut: adică de cînd am început să ne percepem nu ca făcînd parte din natură, ci ca participanți la un negoț cu ea. Pentru a compensa dezechilibrul din raportul de forțe, ne-am dotat de-a lungul timpului cu un întreg arsenal de artificii (cu sensul de *artificium,* adică ceva meșteșugit, dar și, prin extensie, un tertip). În această lume de „proteze“[3] – uneltele pe care ni le perfecționăm neîntrerupt – arhitectura ocupă un loc respectabil: am inventat-o încă de la începuturile umanității noastre.

Tot de atunci am încetat să mai *viețuim* pur și simplu și am devenit *locuitori*. Funcția mediatoare a arhitecturii se desfășoară tocmai prin această dublă relaționare, pe de o parte cu omul care o produce și locuiește, pe de alta cu

1 “... reality does not begin to *mean* until it has been made art of“, Gore Vidal, *Point to Point Navigation*, p. 4.

2 Formularea îi aparține lui Augustin Berque, care în *Écoumène* analizează relația locuirii postindustriale cu mediul, în întreaga ei complexitate.

3 Termenul e preluat de Choay de la Freud pentru a indica semnele procesului prin care *homo faber* tinde să devină tot mai mult *homo protheticus*. Ideea este aceea că de unde *homo faber* se slujește de unelte pe care le confecționează, *homo protheticus* ajunge el să-și slujească uneltele, deoarece treptat a devenit dependent de lumea de artificii pe care a fabricat-o.

natura în care arhitectura se instituie ca artificiu și semn al locuirii. Or astăzi, în timp ce confecționăm structuri de locuit din ce în ce mai complexe, nesocotim celălalt termen al relației, pînă la a-l ignora. Poate de aceea invocăm iar și iar „reîntoarcerea în natură“: mediul artificial fără de care nu putem supraviețui ne apare adeseori străin, încît ne vedem nevoiți să-l evocăm pe cel natural – dar întotdeauna sub o formă recompusă, antropică. Acest construct-evocare constituie în fond tot un fel de amenajare arhitecturală de factură aparte, care poartă numele generic de *grădină*.

Nu încape îndoială că dacă ceva nu merge în potrivirea arhitecturii cu natura, vina nu poate fi decît de partea arhitecturii: ea e cea care nu izbutește să fie adecvată. Natura are o disponibilitate nesfîrșită de adaptare, e ceva ce ține de „natura“ ei. Dimpotrivă, „natura“ arhitecturii pare să o predispună la rigiditate. Întîi de toate, e inertă; dacă se schimbă, o face nu atît după factorii de mediu cît în funcție de tot felul de factori culturali aflați adesea programatic în contrasens cu natura topografiei, climei, solului, apelor, într-un cuvînt, cu „natura“ naturii în care se inserează. Singura formă de arhitectură care nu poate ignora toate acestea este grădina. De aceea, înțelegînd-o mai bine, putem ajunge mai aproape la a-nțelege casa.

Chestiunea înțelesului arhitectural

Pînă spre sfîrșitul Evului Mediu, practica edificatoare a cunoscut în Europa o evoluție departe de a fi liniară, dar care se desfășura într-o continuitate a semnificațiilor majore, chiar dacă nu și una a formelor arhitecturale. Lucrurile se schimbă odată cu apariția, nuanțarea și consolidarea mutațiilor culturale începute în asociere cu spiritul umanismului. Ies la iveală primele semne ale unei nesiguranțe formatoare. Nu se-ntîmpla desigur pentru prima oară ca gustul arhitectural să adopte o traiectorie diferită, dar poate pentru prima oară această întorsătură (sau „întoarcere“ la modele anterioare) este explicit asumată și atît de radicală. Într-o măsură mai mică sau mai mare se întîmplase în toate timpurile ca arhitectura să fie motivată ideologic[4], dar *raționalitatea* demersului *stilistic* în Renaștere era cu siguranță fără precedent. Arhitectura romană *pre*luase *limbajul* clasic al arhitecturii grecești printr-o altoire cultural-afectivă pe un precedent prestigios și încă viu, reinventîndu-l într-o creatoare versiune inginerească. În schimb, *re*luarea în Renaștere a *formelor* clasice proprii unui trecut demult apus, deși susținută tot de marele prestigiu al modelului, era mijlocită doctrinar, artistic și științific.

4 Atunci cînd își punea arhitecții să emuleze, în proiectul Capelei palatine, modelul justinian de la Ravenna, „Renașterea“ Carolingiană relua o tradiție de arhitectură de reprezentare încă relevantă în vremea lui: se reafirma o înrudire, nu nega o continuitate, așa cum a făcut arhitectura Renașterii cu arhitectura medievală (etichetată „gotică“, adică barbară). Diferențele (atît de evidente nouă, din perspectiva istoriei artei) dintre arhitectura carolingiană, arhitectura imperială romană și cea imperială bizantină trebuie să fi apărut neimportante la sfîrșitul secolului VIII.

Demolările și edificările motivate politic, prilejuite de cuceriri militare sau de reforme religioase, au însoțit dintotdeauna istoria arhitecturii. Ideologizarea reprezentării – cum e bunăoară, în registrul artelor figurative, absența reprezentărilor corpului uman în Iudaism ori Islam sau, pe aceeași linie, iconoclasmul din Bizanț – are și ea o lungă istorie. Însă „ideologizarea estetică“ (termeni desigur anacronici în contextul Renașterii), motivată doar de gustul sau curentul intelectual dominant al timpului, fără susținerea vreunui temei politic sau religios explicit, era ceva nemaivăzut în Europa.

Explorările în afara spațiului cultural european depășesc cadrul acestui demers. China e desigur importantă, din moment ce „avangarda“ culturală chineză se regăsește la originea multor invenții care au fundamentat supremația postindustrialismului contemporan de sorginte europeană, inclusiv prin aceea că a inventat peisajul ca obiect estetic cu aproximativ un mileniu înaintea Occidentului. Din acest motiv, căutările care țintesc descurcarea țelor crizei semantice a arhitecturii contemporane nu pot ignora „filiera chineză“, chiar dacă va trebui să se mulțumească a le menționa doar în treacăt. Însă nu e întîmplător că aplicațiile tîrzii ale invențiilor de odinioară se manifestă în cultura europeană: nu China, ci Europa a știut să pună la punct aranjamente politico-economice în stare să întrețească eficient interesele indivizilor cu cele ale comunităților din ce în ce mai numeroase: proiectul modern vizînd democratizarea cunoașterii a oferit cadrul indispensabil dezvoltării nestingherite a ideilor preluate de-a lungul ultimelor două milenii de la alte culturi.

În mod tradițional, pe vremea Evului Mediu european creștin, eforturile teoretice s-au concentrat asupra căutărilor în domeniul teologiei. Opțiunile de gust păreau cumva subînțelese. Doar începînd cu modernitatea, odată cu mutarea accentului dezbaterilor din zona religiei (nu în ultimul rînd datorită avîntului pe care-l cunosc științele naturii), a reapărut nevoia explicării și susținerii teoretice a producției și receptării artistice și arhitecturale.

Desigur, tentația depășirii limitelor tehnice ale edificării are în spate o mare tradiție. Episodul biblic al Turnului Babel (inclus în mod semnificativ ca mit exemplar în tradiția iudeo-creștină) constituie mărturia timpurie a edificării unei structuri ambițioase, pornind de la o nouă tehnică constructivă. Ultima invenție în materie de structură portantă era, atunci, zidăria din cărămidă arsă lipită cu smoală, care permitea realizarea unor construcții ce ar fi fost de neimaginat în cazul folosirii cărămizii uscate la soare[5]. Însă ziguratul mesopotamian era, nu-i așa, un templu. Funcțiunea simbolică cere o expresie arhitecturală pe măsură: pînă foarte recent, construcțiile foarte înalte erau clădirile de cult, structurile militare, farurile.

Lucrurile se schimbă însă pe măsură ce se generalizează revoluția industrială.

5 „'Haidem să facem cărămizi și să le ardem cu foc!' Și au folosit cărămidă în loc de piatră, iar smoală în loc de var. Și au zis iarăși: ‚Haidem să ne facem un oraș și un turn al cărui vîrf să ajungă la cer și să ne facem faimă înainte de a ne împrăștia pe fața a tot pămîntul!'“ *Facerea*, 11.3-4.

Inventarea ascensorului modern la mijlocul secolului XIX prilejuiește ultimul moment de glorie al structurii de cărămidă arsă, moment consumat la Chicago prin edificii multietajate care prevesteau primii zgîrie-nori. Aceștia din urmă sînt contemporani cu turnul Eiffel, a cărui structură metalică (de o înălțime nemaivăzută pînă atunci) este emblematică pentru felul în care vor evolua tehnicile constructive în secolul următor[6]. Odată cu noua libertate permisă de noile structuri, zgîrie-norii transferă excesul arhitectural și urbanistic din domeniul programelor de ostentație în cel al funcțiunilor obișnuite. Sensurile arhitecturii se manifestă în mare măsură prin ceea ce se *vede*, de aceea expresia formală excepțională asociată unor funcțiuni banale nu poate genera decît confuzie semantică. Este unul dintre motivele pentru care incongruența formală și de scară a așezărilor din societățile postindustriale se asociază cu o inevitabilă disoluție a înțelesurilor spațiului amenajat.

Pînă către începutul secolului XIX în Marea Britanie, jumătatea secolului în Occident și sfîrșitul lui pe restul continentului, oricît de mare ar fi fost diferența dintre expresiile arhitecturale care se succedau – bunăoară între cea gotică și cea renascentistă –, coerența de ansamblu a mediului amenajat rămînea intactă. Indusă de revoluția industrială, fractura culturală numită de Françoise Choay (în contextul evoluției ideii de patrimoniu construit) „frontiera iremediabilului“[7] s-a manifestat – desigur nu de la o zi la alta, dar progresiv, implacabil și ireversibil – și prin destructurarea formală și semantică a mediului locuit. Iar această destructurare se însoțește cu o accelerare de ritm (în decăderea materialelor de fațadă, de pildă) impropriu mediului amenajat, fiind poate simptomul unei „nevroze“ a locuirii.

Fragmentarea reprezentării

Încercarea de a sistematiza tendințele arhitecturii celei de-a doua jumătăți a secolului XX nu oferă o explicație satisfăcătoare pentru această stare de fapt[8]. Iar critica de arhitectură este dedicată fie creației din avanscena profesiei, fie ofertelor alternative cum sînt, de exemplu, arhitectura ecologică sau cea destinată straturilor defavorizate ale societății. Toate aceste demersuri vizează edificiile denumite, cu o sintagmă nefericită, „obiect de arhitectură“. Amenajarea „spațiilor neconstruite“ din vecinătatea spațiilor construite este în general ignorată atît din punct de vedere teoretic cît și din punct de vedere practic: în cazul cel mai bun, acestea sînt tratate ca „spațiu verde“. De aceea, a concentra interesul cercetării nu pe edificiu – privilegiat de investigațiile arhitecturale –, ci pe grădină (fel de amenajare a locuirii cu o vechime cel puțin egală cu a edificiului) pare să ofere mai multe șanse pentru înțelegerea cauzelor sărăcirii semantice a edificării în modernitate.

Sărăcia de înțelesuri a arhitecturii și urbanismului inspirate de doctrinele Mișcării Moderne, rezultate la rîndul lor dintr-o critică adusă stilurilor istorice golite de sens, începe să fie criticată consistent începînd cu anii 1960. Diversitatea de noi abordări teoretice și practice, subsumate categoriei destul de imprecise de *postmodernism*, își asuma misiunea de înnoire a limbajului arhitectural și de reconstituire a coerenței semantice a spațiilor urbane. Jumătatea de secol care a trecut de atunci a arătat că noua tendință nu și-a îndeplinit misiunea.

Azi, apare limpede că amenajarea mediului locuit în societățile postindustriale se află într-o criză prelungită. Nu este vorba de disfuncții tehnice: dimpotrivă, se construiește mai intens ca oricînd în istorie și se realizează performanțe inginerești fără precedent. Și nu este vorba nici de problemele de azi ale arhitecturii și urbanismului aflate în prim-planul preocupărilor publicațiilor de specialitate, ca de pildă: difuzia orașelor în teritoriu, proliferarea spațiilor urbane nedefinite, uniformizarea modului de ocupare a teritoriului. Ambele categorii de fenomene – creșterea exponențială a numărului de metri pătrați de construcție și destructurarea așezărilor – sînt asociate crizei mediului locuit care ține de subțierea continuă și aparent ireversibilă a înțelesurilor sale: este o criză de identitate a locurilor cauzată de desemantizarea reprezentării arhitecturale.

Leon Battista Alberti pusese deja bazele teoretice ale arhitecturii moderne (și în ceea ce privește autonomia demersului edificator), cînd manierismul și barocul au consfințit autoreferențialitatea formelor arhitecturale prin generalizarea unui relativ liber arbitru în utilizarea limbajului clasic al arhitecturii. Exemplele abundă: de la spectaculoasele amenajări urbane prin care papii își propun să înzestreze Roma cu o „scenografie“ pe măsura spectacolului procesional apostolic și pînă la cele mai extravagante preluări vernaculare ale elementelor superficiale de stil, se poate constata răspîndirea noii retorici arhitecturale pînă în ungherele periferice ale Europei. Asistăm la un proces de fărîmițare a expresiei mediului amenajat, pe care Veselý îl numește „divizare a reprezentării“[9] arhitecturale și-l identifică a se afla la originea rătăcirilor sensului arhitectural în vremurile noastre.

Rezultatele fragmentării sînt de acum vădite. Pe de o parte, e un loc comun că arhitectura societăților avansate de azi e obsedată de propriile forme (în detrimentul conținutului) într-o măsură întrecută numai de masa de construcție nouă ridicată în ultimul secol și jumătate. Pe de altă parte și drept consecință, inflația masei construite difuzează în teritoriu sub formă de *urban*

6 Prima clădire de birouri pe structură metalică, *Home Insurance Building* a fost terminată la Chicago în 1884.

7 Cf. *Alegoria patrimoniului*, pp. 99 și următoarele.

8 Pentru succesive încercări vizînd clasificarea tendințelor formatoare în arhitectura ultimei jumătăți de secol, a se vedea de pildă cărțile lui Charles Jencks, mai ales: *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, Yale University Press, 2002, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, 1977.

9 Cf. Dalibor Veselý, „Architecture and the Conflict of Representation“ in *AA Files* No. 8/1985, „The Nature of Creativity in the Age of Production“ in *Scroope* No. 4/1992 și mai ales *Architecture at the Age of Divided Representation*.

sprawl, făcînd să dispară deosebirile tradiționale dintre sat și oraș[10]. Cuplate cu hipertrofia invenției formale și însoțite de subțierea implicită a înțelesului arhitectural, aceste fenomene sînt solidare între ele și constituie manifestarea tipică a comportamentelor edificatoare proprii societăților postindustriale. Sub constelația aceluiași complex cultural, proliferează mediile amenajate aglomerate cu obiecte fabricate în serie de masă sau, dimpotrivă, cu unicate gigantice, însă împărtășind toate aceeași sărăcie semantică[11].

Dacă studiul istoriei arhitecturii „majore", al celei vernaculare, cercetarea patrimoniului construit, a formelor urbane sau a sociologiei locuirii pot lămuri multe dintre întrebările legate de trecutul edificării și indică posibilul ei viitor, în schimb, particularitățile edificării prezentului rămîn întru cîtva de neînțeles, cînd sînt abordate pe căile obișnuite. Prezentul arhitecturii se măsoară în decenii; el este unul încetinit, oscilațiile spațiului amenajat se caracterizează printr-o frecvență în registru grav. Procesul de proiectare și construire, intervalul de timp necesar configurării unor edificii sau spații urbane, apoi desfășurarea de timp în care acestea influențează viața celor care le locuiesc presupun durate de timp relativ lungi în comparație cu cele proprii altor categorii de artefacte.

Și tocmai aici se află miezul problemei: în deceniile de după cel de al Doilea Război Mondial, rapiditatea cu care se schimbă spațiul amenajat a crescut atît de mult (invers proporțional cu speranța de viață crescută a indivizilor), încît durata cîte unei construcții a scăzut sub intervalul unei generații. Timpul construirii s-a scurtat considerabil, la fel ca durata utilizării, laolaltă cu creșterea spectaculoasă a volumului de construcție nouă. Or, pentru a ne simți „acasă" în mediul pe care-l locuim, așteptăm de la el o anume soliditate și stabilitate (*firmitas*, în termenii lui Vitruviu). În mod tradițional, spațiile amenajate europene sînt făcute să dureze de-a lungul mai multor generații – destul pentru a constitui un *loc* pe care intervențiile noi, modernizările, amenajările „la modă", în ton cu ultimele invenții în structuri și materiale de construcții, doar îl punctează și-l schimbă treptat.

Altfel spus, durata mai mare a vieții indivizilor face ca memoria să poată fi transmisă mai temeinic, ceea ce contrastează cu dinamica accelerată de schimbare a topografiilor urbane și accentuează criza identitară. E de presupus că inadecvarea semantică a spațiului amenajat este din cauza, cel puțin în parte, desincronizării dintre ritmul schimbărilor actuale ale tehnicilor constructive și cadența biologică a locuirii. Memoria – și implicit semnificația – spațiilor amenajate e transmisă din generație în generație într-un ritm mai lent, datorită speranței de viață considerabil mai ridicate decît acum o jumătate de mileniu sau chiar un secol. Oare *scara temporală* a arhitecturii nu ar trebui să fie raportată și la durata medie de viață a oamenilor?

O atare abordare imaginată în termenii a „ceva artificial aplicat peste ceva viu"[12] ne va aduce o dată mai mult pe terenul amenajării horticole mai „neserioase", întrucît aici avem de-a face cu materiale de construcție care se supun mai puțin docil punerii în operă decît, să zicem, betonul armat. Mai mult decît atît, plantele sînt, ca și noi, muritoare. Considerînd relațiile dintre locuitorul postindustrial și cadrul natural al locuirii – care în zilele noastre a devenit întreaga planetă –, recursul la cercetarea straturilor elementare ale amenajării apare binevenit și fiindcă ne găsim confruntați cu dificultăți de adaptare de o gravitate fără precedent, cauzate tocmai de multiplicarea accesoriilor tehnice de adaptare pe care le-am pus la punct de-a lungul ultimelor secole de istorie europeană[13].

Problema adecvării semantice a locuirii postindustriale induce o asociere între problema *eticii* amenajării mediului și cea a *esteticii* sale; de aceea chestiunea frumosului în arhitectură va trebui să fie abordată, chiar dacă numai episodic și fragmentar. Orice tentativă de a regla o dată pentru totdeauna problema frumosului în arhitectură e sortită eșecului, dar retrasarea coordonatelor sale în cadrul acestei discuții este totuși de neocolit. Deoarece chestiunea categoriilor estetice asociate arhitecturii se dovedește indisociabilă de problema sensului spațiului locuit, ea va fi discutată în relație cu schimbările de fond pe care le-a indus „revoluția în grădinărit", cum pe bună dreptate a fost etichetată inventarea grădinii peisajere[14].

Revoluție

Arhitectura „vorbită" pare să fi avut dintotdeauna dificultăți cînd venea vorba de înțelesul formelor edificate. Ca și cum natura originar ambiguă a arhitecturii – nu dual㠀, ci multiplă, pendulînd neîncetat între trivial și nobil, între durabil și efemer, robust și volatil – s-ar impune și asupra discursului reflexiv care evoluează cînd clar și precis, cînd greoi și confuz.

Deja Vitruviu, autor roman privilegiat de destin pentru a fi singurul teoretician antic al arhitecturii al cărui tratat ne-a parvenit, e încurcat de îndată ce părăsește domeniul relativ sigur al tehnicilor pentru a se aventura în cel al semnificațiilor[15].

10 Fenomenul difuziei urbane în teritoriu nu este receptat unanim ca nefast. Pentru un comentariu nuanțat al fenomenului și sondarea implicațiilor sale, a se vedea Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, mai ales partea intitulată „L'urbain", pp. 129-229. Pentru o preistorie a creșterii orașelor prin difuzare în teritoriu și pentru o evaluare a posibilelor evoluții viitoare, a se vedea Robert Bruegmann, *Sprawl*.

11 Termenul metaforic încetățenit pentru desemnarea acestui *bric-à-brac* urban este *junk-space*, inventat de Rem Koolhaas.

12 Pentru a parafraza definirea comicului formulată de Henri Bergson în *Le Rire*: „Dans un monde où partout la mécanique est plaquée sur le vivant, tout n'est-il pas risible?" – într-o lume unde mecanica e mereu lipită peste ceea ce e viu, nu-i așa că totul e de rîs? Ideea e apropiată de spiritul lui Oscar Wilde, pentru care „life is far too important a thing ever to talk seriously about it" – viața e un lucru mult prea important pentru a vorbi vreodată serios despre ea –, din *Lady Windermere's Fan*.

13 Prezenta încercare va fi, fără doar și poate, una eurocentrică – nu din șovinism, ci pentru că problematica abordată este esențialmente una europeană. Dacă vor intra în discuție exemple din afara ei, acestea vor fi întotdeauna raportate la cultura europeană înțeleasă în sens larg, incluzînd și „subvariantele" sale prezente azi pe alte continente.

14 Nu este întîmplător că în Anglia revoluția în grădinărit și revoluția industrială s-au desfășurat în același secol XVIII.

15 Pentru o analiză pătrunzătoare a chestiunilor de estetică a arhitecturii în cele *Zece cărți* ale lui Vitruviu, a se vedea studiul Anei Maria Zahariade, „Tribute to Vitruvius".

Desigur, în terminologia vitruviană, sensul ultim al arhitecturii este legat de categoria estetică de frumos (*venustas*).

Cele zece cărți ale lui Marcus Vitruvius Pollio – *De Architectura libri decem* – au fost scrise în jurul anului 27 î.Chr., la începutul perioadei imperiale. Descoperite de Poggio Bracciolini la mănăstirea Sankt Gallen împreună cu un important număr de scrieri antice, manuscrisul tratatului lui Vitruviu a fost difuzat cu rapiditate în întreaga Europă umanistă și a constituit, alături de vestigiile arhitecturale răspîndite pe întreg teritoriul fostului Imperiu Roman, o resursă importantă a renașterii formelor constructive clasice și model pentru majoritatea tratatelor de arhitectură scrise începînd cu Renașterea.

Tratatul lui Alberti, autor socotit a fi primul teoretician modern al arhitecturii și totodată unul dintre cei mai însemnați, a fost publicat postum în 1485 și e considerat întemeietor al tradiției textelor avînd ca scop stabilirea unei *reguli* arhitecturale[16]. Însă și Alberti devine nesigur atunci cînd părăsește teritoriul concreteței tehnice. Ezitările sale țin de dificultățile întîmpinate în momentul în care Alberti

> „se găsește confruntat cu problema frumosului: problemă pe care filosofia nu va ajunge s-o pună decît spre sfîrșitul secolului XVIII, dar căreia îi anticipează totuși termenii, făcînd din frumos obiectul unei percepții universale, legate de o competență înnăscută“[17].

Este însă vorba mai mult decît de aceste dificultăți, atunci cînd e vizată problema frumosului arhitectural. Eseul lui Edmund Burke: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: with an Introductory Discourse concerning Taste*, publicat în versiune revăzută în 1757, e prima încercare de a pune problema frumosului în sine – și, prin redefinirea sublimului, de a-i opune o categorie estetică puternică[18]. Pînă la el, singurul sistem de referință pentru categoria de frumos, preluat prin filiera scolastică, era *Poetica* lui Aristotel. Însă în a doua jumătate a secolului XVIII,

> „a izbucnit un adevărat cult al sublimului, ale cărui trăsături cele mai caracteristice au fost reinflamarea admirației pentru arhitectura gotică, febra Ossian și o atracție din ce în ce mai obsesivă pentru neobișnuit și înfiorător[19].“

Observația se referă la Anglia din vremea lui Burke, dar este valabilă pentru întreaga arie culturală occidentală.

Erau semnele unei profunde schimbări în felul de a vedea lumea și de a concepe amenajarea locuirii. Dar pătrunderea mai curînd prudentă a arhitecturii palladiene într-o Anglie cantonată în tradiționalismul ei gotizant nu lasă să se întrevadă caracterul cu adevărat revoluționar al acestei schimbări de viziune. Manifestarea ei cea mai spectaculoasă apare într-un teritoriu mai puțin expus, chiar dacă făcut pentru a fi privit: în nou amenajatele grădini peisajere. Aici se petrece o mutație de paradigmă care avea să schimbe ireversibil fața lumii locuite de societățile europene moderne. Din teritoriu anexat funcțional și semantic edificiului, cum fusese teoretizată de Alberti și pusă în operă vreme de trei sute de ani, grădina devine locul antropic prin excelență. După ce fusese în mod tradițional reprezentare a paradisului, grădina peisajeră întruchipează acum modelul idealizat al naturii ca lume a oamenilor. Ea concentrează sensurile principale ale locuirii, în timp ce edificiile devin elemente subordonate în ansamblul compoziției sale.

Metamorfoza s-a petrecut desigur treptat, dar s-a dovedit ireversibilă. Iar pentru a-i înțelege întreaga anvergură, este necesară cercetarea esenței arhitecturale a grădinilor.

16 Françoise Choay, *La règle et le modèle*, pp. 11 și următoarele. Autoarea susține primatul tratatului albertian în întemeierea teoriei moderne a arhitecturii și urbanismului. Regula tinde către o normare de principiu, spre deosebire de model care vizează, în concepția autoarei, fixarea *formei* arhitecturale.

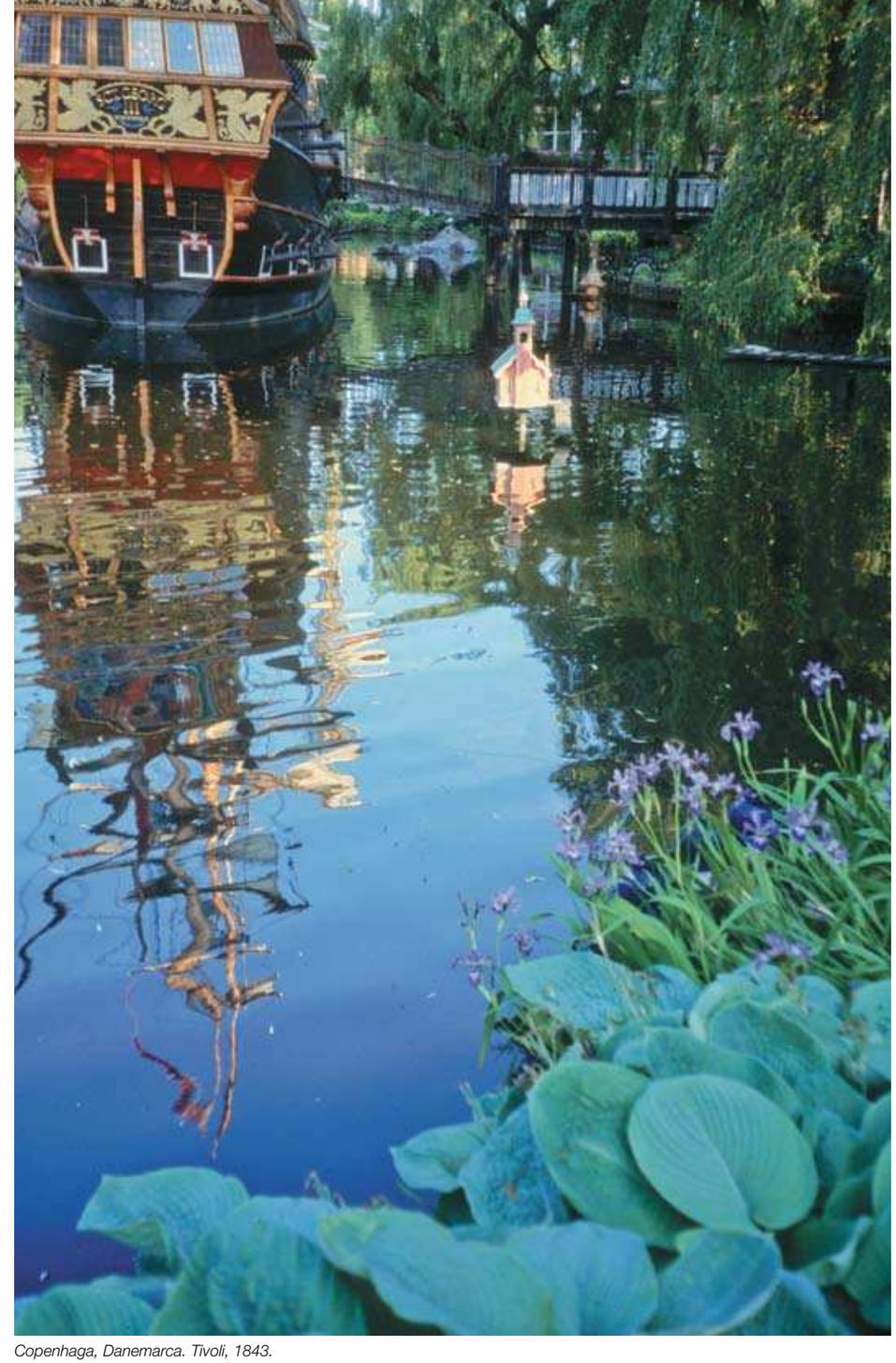
17 Françoise Choay, „Introduction“, pp. 27, in Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*.

18 Inițial o categorie asociată de pseudo-Longinus retoricii, sublimul va fi integrat cîmpului artelor vizuale doar în forma redefinită de Burke.

19 Hans-Dieter Gelfert, *Nagy-Britannia rövid kultúrtörténete*, p. 124.

Alcsútdoboz, Ungaria. Palatul arhiducelui palatin Josif, 1819 – 1827, Pollack Mihály.
Edificiul neoclasic a fost distrus în al Doilea Război Mondial. Astăzi, tot ce a mai rămas este porticul avînd doar funcțiunea unei ruine romantice în ce a fost odinioară parcul castelului.

Alcsútdoboz, Ungaria. Palatul arhiducelui palatin Josif, 1819 – 1827, Pollack Mihály.
Arboretul, compus de la început ca o grădină peisageră, este un monument istoric de sine stătător.



Copenhaga, Danemarca. Tivoli, 1843.
Corabia piraților, aici pavilion de distracții, evocă atîtea și atîtea prodigii tehnice devenite în timp curiozitate muzeală.

Copenhaga, Danemarca. Tivoli, 1843.
Parcul de distracţii este în acelaşi timp o grădină, rememorînd astfel funcţia de agrement nelipsită grădinilor dintotdeauna. Faţada maurescă a hotelului Nimb este în acelaşi timp o extravaganţă de mari dimensiuni: un palat – pavilion de grădină.

Budapesta, Ungaria. Parcul de distracţii (Vidámpark), 1850, montagne russe (Hullámvasút), 1922. Structura din lemn a acestei atracţii aflate pe lista monumentelor istorice a fost restaurată în anul 2004.

Düsseldorf, Germania. Docuri, Neuer Zollhof, 1994 – 1999, Frank O. Gehry.
Reconvertirea docurilor portuare în cartier de afaceri şi divertisment a prilejuit restaurarea cîtorva structuri istorice şi implantarea unor piese arhitecturale de autor, cu funcţia de a adăuga un surplus de strălucire zonei urbane restaurate.

Düsseldorf, Germania. Docuri, Colorium, 2001, Alsop and Partners.
Originalitatea căutată a formelor arhitecturale disimulează banalitatea funcţională şi semantică a acestor edificii de birouri.

Düsseldorf, Germania. Docuri, Grand Bateau, 1999 – 2002, Döring Dahmen Joeressen, Claude Vasconi.
Nevoia de a institui repere urbane care să individualizeze locurile provine, mai ales, din egalizarea ierarhiilor spațiilor urbane.

Vicenza, Italia. Basilica, 1546 – 1597, Andrea Palladio.
Geometrismul suveran al arhitecturii palladiene neagă contextul reprezentat de țesutul urban medieval. Este o timpurie demonstrație de supremație a concepției asupra datelor de pe teren.

Vicenza, Italia. Basilica, 1546 – 1597, Andrea Palladio.
Modernitatea acestei structuri stă tocmai în schimbarea de paradigmă pe care a adus-o Renașterea. Criteriul estetic induce o concepție „scenografică" a spațiului urban care va culmina cu marile perspective baroce.

3. Grădina ca arhitectură

A propune o definiție a grădinii ar apărea în orice împrejurare ca o pedanterie. Grădina e un lucru familiar pentru oricine. Cu toate acestea, dacă trecem în revistă doar acele înțelesuri ale cuvîntului „grădină“ care ne vin în minte îndată ce-l rostim, ne trezim confruntați cu o descumpănitoare mulțime de chipuri și ipostaze ale aceluiași lucru. Nu altfel stau lucrurile cînd aruncăm o privire asupra rafturilor cu literatură de specialitate dintr-o bibliotecă sau librărie: ne trezim în fața unei copleșitoare mulțimi de pagini care abordează chestiunea grădinii sub aproape tot atîtea unghiuri cîte volume se înșiră pe raft. Cărți cu imagini frumoase, monografii, manuale de tehnica grădinăritului, cataloage de plante, planuri istorice...

De altfel, din noianul de definiții aflate la-ndemînă, cele mai multe se vor dovedi nesatisfăcătoare[1]. Pe de o parte, grădina pare să reziste determinării conceptuale, ceea ce indică de la bun început că avem de-a face nu doar cu o categorie oarecare de amenajare spațială, ci cu una a cărei complexitate o egalează pe cea a lumii locuite. Nimic mai firesc, din moment ce grădina are multe atribute ale unui fenomen cultural universal: doar societățile nomade nu amenajează grădini. Pe de altă parte, urmărim să explorăm grădina în relație cu alte feluri de amenajare a locuirii, pentru ca din asemănări și deosebiri să rezulte cîteva concluzii privitoare la înțelesurile edificării. De aceea, a aproxima conceptual grădina ca arhitectură înseamnă a pune problema într-un fel care convine acestei intenții.

Definirea grădinii ca artă

Stephanie Ross este autoarea unei cărți care se ocupă de înțelesurile grădinii[2]. Ea își propune definirea grădinii ca artă[3], iar arhitectura este o artă cu drepturi

1 De pildă, în *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, editat de Françoise Choay și Pierre Merlin, grădina apare în mai multe locuri, ca pentru a reflecta natura sa proteică: sînt formulate definiții pentru titlurile *grădină publică*, *grădină familială* și *parc*, dar la titlul *arta grădinilor*, care ne interesează cel mai mult aici, lipsește orice definiție a grădinii în general, fiind în schimb sistematizate „patru preocupări constante“ de-a lungul istoriei în amenajarea grădinilor: „grădini de evaziune și visare; grădini de rugăciune și meditație; grădini care evocă paradisul celest; grădini care traduc valorile fundamentale ale unei organizări sociale, referindu-se la o ordine universală“. p. 82.

2 *What Gardens Mean.*

3 *Ibid.*, cap. I.

depline; în demersul ei definitoriu, Ross urmărește un traseu reflexiv și bibliografic diferit de al meu. Din toate aceste motive, dar și pentru că nepotrivirile nu întîrzie să apară încă din primul moment, a zăbovi pe marginea raționamentului ei constituie un bun punct de pornire pentru propriile mele investigații.

Ross începe și ea prin a cerceta cum abordează alți autori această chestiune. Respinge definiția Marei Miller, meritorie de altfel, conform căreia grădina ar fi

> „un aranjament intenționat de obiecte naturale (ca de pildă nisip, apă, plante, stînci etc.) în aer liber sau cu expunere la cerul liber, a cărui formă nu se datorează în totalitate unor considerente practice“[4].

Contraargumentele lui Ross față de criteriile lui Miller sau față de altele, ca acela referitor la caracterul „cultivat“ sau la cel de „artefact“ al oricărei grădini, se bazează pe confruntarea lor cu cazuri extreme de excepție, cum sînt serele sau video-instalațiile înfățișînd o grădină. Unui asemenea procedeu critic i se poate reproșa că, sub pretextul abordării (altminteri legitime) a grădinii ca artă, Ross ignoră deliberat deosebirile dintre diferitele genuri artistice. Mai mult decît atît: estetica nefiind o știință exactă, acceptarea unui criteriu de evaluare pe baza verificării sale în *totalitatea* cazurilor posibile nu poate avea relevanță[5].

Pentru a ieși din impasul în care a adus-o încercarea de definire a grădinii ca artă, Stephanie Ross pornește într-altă direcție, căutînd răspuns la întrebarea: ce este arta? Urmînd aceeași metodă a recursului la excepții izbitoare (pisoarul lui Duchamp este din nou invocat), autoarea deconstruiește mai întîi definițiile unor Lev Tolstoi, Platon, Aristotel, Benedetto Croce sau Clive Bell, oprindu-se la George Dickie, a cărui abordare i se pare mai potrivită modului contemporan de a se adresa chestiunii artelor vizuale. Conform definiției lui Dickie,

> „o operă de artă [...] este (i) un artefact, (ii) asociat cu o serie de aspecte datorită cărora e acceptat cu statutul de candidat spre a fi apreciat de o persoană sau mai multe care acționează din partea unei anumite instituții sociale (lumea artei)“[6].

Criteriul întîi – calitatea de artefact – e respins de Ross ca prea restrictiv. Dimpotrivă, eu cred că o „prelucrare“ oricît de minoră, fie și numai conceptuală, a datelor realității este de neocolit în vederea instituirii unei indispensabile și definitorii distanțări, condiție a oricărei convenții artistice. În schimb, Stephanie Ross consideră pe bună dreptate că al doilea criteriu e bine găsit, întrucît el:

> „explică cum anumite obiecte (ca de pildă vasele precolumbiene sau cuverturile americane timpurii), create pentru a răspunde unor nevoi întru totul utilitare, își schimbă statutul și devin opere de artă“.

4 Mara Miller, *The Garden as an Art*, State University of New York Press, Albany, 1993, p. 15, cf. Stephanie Ross, *op. cit*., p. 6.

5 Iar dacă ne însușim argumentele lui Paul Feyerabend, propuse în eseul *A módszer ellen* [*Against Method*], nici în cazul științelor exacte nu există vreo teorie, oricît de solidă, care să se verifice în absolut toate cazurile.

6 George Dickie, „What is Art“, in *Art and Philosophy*, ed. W.E. Kennick, New York, St. Martin's Press, 1979, p. 89, cf. Stephanie Ross, *op. cit*.., pp. 11-12.

Dar nici acest fel de contextualizare socială și culturală, observă mai departe Ross, nu definește satisfăcător calitatea de operă de artă a unui artefact. Mai e necesar și un anumit tip de interes estetic din partea privitorului. Altminteri, dacă nu operează cu anumite restricții, „teoria lui [Dickie] admite că potențial *orice* este artă“[7]. Într-adevăr, cu o astfel de condiționare pot fi integrate cîmpului estetic pînă și cele mai „controversate acte și evenimente ca instalația lui Vito Acconci, *Seedbed* (în care artistul culcat sub o podea falsă a galeriei se masturba ca reacție la trecerea vizitatorilor pe deasupra lui)“.[8] De aceea, autoarea consideră necesară integrarea unor referințe la trecut. Soluția, crede ea, se poate afla în încercarea de a combina teoria instituțională a lui Dickie cu cea a *istoricității artei* propusă de Noel Carroll.[9] Aceasta presupune că în calificarea unui artefact ca operă de artă apare în mod necesar – și condiționată cultural – posibilitatea identificării de către privitor a unei structuri narative.

Odată ce consideră că a stabilit în mod satisfăcător domeniul de relevanță al conceptului de artă, Ross revine la chestiunea definirii grădinilor ca artă. Însă refuzul de a accepta distanța ireductibilă dintre realitatea subiectivă și reprezentarea ei artistică, ca și ușurința cu care asimilează grădinile altor genuri de artă vizuală, bunăoară *land-art*[10], o pun din nou în dificultate. Mai întîi, ea observă că nu toate grădinile sînt opere de artă:

> „comparați [...] un vast parc creat de Capability Brown – lac central, coline line, grupuri de arbori – cu o pășune pentru vite identică în forme și cu iarba păscută mărunt“[11].

Afirmația e desigur adevărată numai dacă arhitectura e exclusă dintre artele pe care autoarea le asociază grădinilor. Or, ea discută grădinile doar în relație cu două genuri de artă: poezia și pictura. Deși e limpede că amenajarea ei nu necesită contribuția unui arhitect peisajer, pășunea pentru vite poate fi într-adevăr lesne integrată categoriei de grădină deoarece gestul instituirii sale ca teritoriu amenajat e singur de ajuns pentru a o învesti cu semnificațiile spațiului locuit. Însă Ross nu implică arta-arhitectură în demersul ei: calitatea de artă a arhitecturii apare menționată doar în treacăt: trăsătura sa utilitară e văzută ca un aspect ce o descalifică de la condiția de artă. Or, nu-ncape îndoială că arhitectura se constituie într-un gen de artă aparte tocmai datorită complexelor sale funcții utilitare: este artă locuită. Lucru și mai derutant, autoarea face confuzie între expresia artistică a unui edificiu și funcțiile monumentului istoric[12].

7 *Ibid*., p. 15.

8 *Ibid*., p. 12.

9 În „Historical Narratives and the Philosophy of Art“ in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, Nr. 3 (1993), cf. *ibid*., p. 16.

10 Aici trebuie notat că, atunci cînd cercetează statutul genului *land art*, Rosalind Krauss, de pildă, îl discută numai în relație cu sculptura, nu cu grădina. Cf. *Sculpture in the Expanded Field*.

11 Stephanie Ross, *op. cit.*., p. 18.

12 *Ibid*., pp. 12-13. Vezi și Kázmér Kovács, *Timpul monumentului istoric*, mai ales capitolul II: „Criterii de evaluare a monumentelor istorice“.

În alt context, adresîndu-se relației dintre grădini și arhitectură (discuție pe cît de necesară pe atît de complexă), Ross rămîne captivă într-un registru al impreciziilor care lasă să se bănuiască o lipsă de familiaritate cu problema semnificației în arhitectură[13]. Poziția ei e marcată de o viziune *beaux-arts*-istă a arhitecturii, iar pertinentul recurs la considerațiile lui Roger Scruton din *The Aesthetics of Architecture* nu reușește s-o clintească din această postură. Cu toate că afirmă, găsind susținere la autori ca Nelson Goodman, că felul ei de a pune problema arată cum

> „experiența grădinilor nu diferă de experiența arhitecturii tradiționale: ambele sînt un spațiu sau domeniu în care intrăm; ambele mijlocesc un set bogat de relații perceptive, expresive și semantice“,

în cele ce urmează Stephanie Ross abandonează această direcție. Înșiră în schimb o sumă de deosebiri între arhitectură și grădini, pe care, chiar dacă le găsim valabile, ne vine greu să le considerăm definitorii:

> „grădinile exprimă locul și relația noastră față de natură. Clădirile ne cuprind, dar nu ne trimit cu gîndul, ca majoritatea grădinilor, la sălbăticie, la alte specii, interdependență, trecerea timpului, limitele controlului[14].“

În afară de aceasta, după Ross, grădinile mai diferă de arhitectură și prin aceea că nu marchează atît de net dihotomia interior-exterior (ca și cum casele n-ar avea ferestre, portice, tinde etc.) și sînt saturate și dense pe toată întinderea lor[15]. Nici un singur cuvînt despre îngrădire.

Insuficiența definițiilor propuse de Stephanie Ross vine tocmai din faptul că, pe de o parte, deși vorbește despre grădina ca artă, încearcă să definească grădina și arta în registre distincte, iar pe de altă parte, alege să ignore caracterul arhitectural al grădinilor.

Grădina ca atare

Iată cît de dificilă e aproximarea perimetrului semantic în care se înscrie conceptul – altminteri atît de familiar – de grădină. Pentru scopurile acestui text, voi propune o circumscriere minimală (însă de maximă generalitate) a conceptului, care pleacă de la rădăcina lexicală comună a cuvintelor care desemnează „grădină“ în mai toate limbile europene. Aspectul are relavanță, întrucît, cu toate că grădinile sînt un mod de amenjare a locuirii întîlnit la toate societățile sedentare, în centrul atenției noastre se află arhitectura europeană văzută prin prisma devenirii europene a grădinilor[16].

13 Lucru întru cîtva de înțeles, dacă ținem cont că – pe lîngă notabile excepții, de pildă scrierile dedicate de Françoise Choay acestei chestiuni – semnificația spațiului construit rămîne în zilele noastre un teritoriu încă neexplorat îndeajuns. Pe lîngă încercările extensive de prin anii ‘70, soldate cu un succes mai curînd modest, de a aplica în teoria arhitecturii metodele semioticii, sînt remarcabile contribuțiile în domeniu ale unor autori ca Joseph Rykwert, Robert Venturi, Christopher Alexander, Kenneth Frampton, Dalibor Veselý și alții.

14 Stephanie Ross, *op cit.,* pp. 186-188.

15 *Ibid*.

16 Dacă prin aceasta mă situez pe o poziție euro-centrică, nu fac decît să rămîn între limitele pe care mi le-am

Nici gînd să propun vreun nou fel de a înțelege un cuvînt care desemnează ceva universal și atît de concret; dimpotrivă, încerc mai curînd să regăsesc sensul originar al termenului, sau (metaforic vorbind) să „plivesc“ grădina de extensiile de sens dobîndite în timp, de tipul compușilor ca grădină zoologică ori botanică (acesta din urmă apare chiar pleonastic, dacă ținem seama că grădina europeană este compusă preponderent din elemente vegetale), grădină de vară sau grădiniță, pentru a nu mai vorbi de metafore ca „o grădină de om“.

Grădina, în economia acestui text, va însemna o suprafață de teren îngrădită și amenajată în vederea locuirii, unde casele au un rol cu totul secundar – pot chiar lipsi cu totul. Accentul cade pe *îngrădire*: acesta e sensul cuvîntului din germana veche *Garto* (sau germana medie – *Garte*), din care derivă nu doar cuvintele românești *curte*, *gard* sau *grădină* (preluat, pare-se, prin intermediere bulgară sau sîrbo-croată – *gradina*), ci și germanicele *garden, court, yard* sau *Garten*, cu derivatul *kert* din maghiară, ori slavele *hrad*, *grad* sau город [*gorod*], romanicele *cour*, *jardin, cortile, orto* sau *giardino.* Toate, inclusiv latinescul *hortus sau* grecescul φράκτης [*fraktis*] descind din aceeași rădăcină proto-indoeuropeană: **ǵʰer*[17]*.* Toate, fără excepție, conotează ca și strămoșul comun: îngrădire. Nu trebuie să trecem cu vederea nici faptul că *gorod* sau *hrad* înseamnă în limbile rusă, respectiv cehă, cetate, așezare într-o incintă fortificată – și încă nu am pomenit curtinele, termen provenit prin transcriere directă a francezului *courtine*... Așadar, în miezul ideii de grădină apare ca trăsătură definitorie nu prezența plantelor alese pentru frumusețea și utilitatea lor, ci delimitarea.

Aici e locul pentru o observație cu trimitere extra-europeană. Dacă grădină în limba japoneză se pronunță *niwa,* ceea ce nu sună de loc asemănător cu indoeuropeanul **ǵʰer* (am văzut că gruparea consoanelor *grd* sau *krt* e prezentă și la cei mai îndepărtați derivați în limbile europene moderne), este firesc și fără însemnătate; e însă dezamăgitor să vedem că ideograma corespunzătoare înfățișează o formă iremediabil deschisă: 庭. Dar ne vine îndată inima la loc privind compușii 庭園 (*teien*): grădina casei, 園芸 (*engei*) pentru grădina cu flori, ori compusul desemnînd parcul public (*kōen*): 公園. Figura închisă, dreptunghiulară a termenului 園 (*en*) înfățișează un fel de plan de incintă în interiorul căreia se întîmplă fel și fel de lucruri.

În chineză, diversele versiuni de grădină conțin toate ideograma „în formă de incintă“: 花園 (*hua yuán*) pentru grădina cu flori, 果園 (*guo yuán*) pentru livadă,

asumat de la bun început: încercînd să lămuresc cîteva dintre cauzele care au dus la starea actuală a amenajării locuirii în societățile postindustriale, este firesc să mă interesez, mai ales, de evoluția grădinilor europene în modernitate.

17 **ǵʰer* – a îngrădi; Lituaniană *gardas*; *žardas*, Letonă *zārds*, Frigiană *gordum*, Latină *hortus*, Sanscrită हरति (*harati*), Welsh *garth*, Engleză *geard/yard*, Germană. *garto/Garten*, Nordică veche *garðr*, Elină χόρτος (*khórtos*), Irlandeză *gort*, Oscană *heriíad*, Galeză. *gorto*, Hitită. *gurtas*, Gotică. *garda*, Albaneză. *gardh*, Rusă. город (*gorod*), Tocharianâ. */kercci*, Avestană. gərədha. Cf. Calvert Watkins, *The American Heritage Dictionary of Indo-European roots*, Houghton Mifflin Harcourt, Orlando, 2000. Cu totul neașteptat, cuvintele corespunzătoare grădinii în bască (limba ne-indoeuropeană) *loredi* și *loretoki* conțin grupul de consoane *lrd* respectiv *lrt*, indicînd poate o preluare timpurie.

菜園 (*cai yuán*) pentru grădina de zarzavat. Al doilea termen (*yuán*) e determinat de forma dreptunghiulară, în timp ce desenul din interior marchează pronunția ascendentă. Din două expresii chinezești pentru „parc public“ unul e (firește) identic cu termenul din limba japoneză: 公園 (*gong yuán*). În schimb, expresia 庭院 (ting yuàn) care s-ar putea traduce cu ogradă, denotînd relația grădinii și curții cu casa (respectiv spațiile deschise din fața și din spatele locuinței), nu mai conține termenul 園 (*yuán*)[18]. Nu am mijloacele și nici nu este nevoie să întreprind o cercetare filologică a acestei stări de lucruri. Este însă interesant de observat că felul în care ideea de îngrădire apare în scrierea ideogramatică extrem-orientală poate constitui încă un argument în susținerea afirmației că delimitarea de restul teritoriului constituie o trăsătură originară și universală a grădinilor.

De altminteri, o privire fie și sumară asupra istoriei grădinilor evidențiază cu asupra de măsură exprimarea viguroasă a delimitării la toate felurile de amenajare horticolă. Acesta este și cazul grădinilor europene premoderne, după cum o ilustrează compusul medieval *hortus conclusus* – grădină închisă. Odată cu Renașterea, însă, încep să se arate semnele unei schimbări de esență în configurația acestei delimitări; o adevărată mutație care face ca grădina europeană să cunoască în epoca modernă o evoluție cu totul singulară, a cărei interpretare poate avea o relevanță deosebită pentru căutările noastre.

Grădina și casa

Abordînd grădina ca arhitectură, încercăm să definim cei doi termeni nu separat, ci împreună, în același registru de înțelesuri.

Primul criteriu pe care-l identificam ca fiind necesar pentru calificarea unui artefact ca arhitectură, respectiv *delimitarea* unui loc, este, se poate spune, chiar condiția existenței unei grădini. O grădină se amenajează spre a fi *locuită* de ființe umane și, înainte de a ajunge să fie trasată, va fi trecut printr-o fază măcar minimală de *proiect*: aici va fi cărarea, aici stratul de rubarbă... Desigur, dacă privită în acest fel grădina *este* arhitectură, afirmația nu e valabilă și invers. Observația e semnificativă, din moment ce încercăm să definim un stadiu elementar al sensului arhitectural plecînd de la grădină. Este de acum limpede că adaosul de trăsături prin care grădina diferă de casă dă relevanță trecerii dintr-un registru de generalitate într-altul. Astfel, cercetînd specificitatea grădinii prin comparație cu cea a casei, putem ajunge să le aproximăm pe amîndouă cu oarecare precizie.

18 Datorez explicațiile legate de semnificația ideogramelor chinezești sociologului Zhe Ji, întîlnit la IEA Nantes în 2009. Caracterul *yuán* este interpretat de Tong Jun (1900-1983) în felul următor: „în interiorul unei incinte, în centrul ei, se află un bazin cu apă înconjurat de edificii, de pietre ridicate în picioare, de plante.“ Che Bing Chiu, *Jardins de Chine*, p. 114.

Care să fie totuși trăsăturile general valabile care fac deosebirea dintre grădină și casă? Chiar dacă ni se poate întîmpla să nu identificăm pe loc o grădină[19], e greu de imaginat că o putem lua drept casă. Firește, experiența de fiecare zi oferă suficiente date pentru a identifica sau particulariza o anumită casă sau grădină. Însă ceea ce interesează acum e o trăsătură de maximă generalitate care va face posibilă identificarea *oricărui* fel de delimitare proiectată și realizată spre a fi locuită ca fiind *fie* grădină, *fie* casă.

O primă deosebire care sare în ochi ar fi materia constitutivă preponderent vie a unei grădini; cum însă grădina e prezentă la toate culturile sedentare din toate timpurile, nu putem trece cu vederea varietatea practic nesfîrșită a felurilor de grădini. Părăsind pentru moment poziția eurocentrică, ne putem aminti că grădina japoneză Zen, de pildă, poate fi compusă exclusiv din piatră: stînci, pietriș, bolovani... Nici dimensiunile nu au neapărat relevanță: pe lîngă grădinile peisajere de mare întindere, grădinile sau curțile pot fi și minuscule, fără a înceta astfel să fie ceea ce sînt; cu siguranță că cea mai mare parte a grădinilor existente azi în orașul București, incluzînd aici și o parte a parcurilor publice, sînt mai puțin întinse decît suprafața construită la sol a Casei Poporului. Cît privește gradul de artificialitate, grădina este – adesea în mod ostentativ ca în cazul „grădinilor franceze“, bunăoară – o alcătuire artificială prin excelență, în pofida componentelor sale vii care-și urmează propria lege a firii. Nici încercarea de a vedea care cuprinde pe care nu deosebește suficient cele două entități arhitecturale (altminteri atît de ușor de deosebit): de-a lungul istoriei locuirii și pe toate meridianele lumii, vom întîlni frecvent pe lîngă „casa cu curte“ sau „grădina din jurul casei“ și grădini sau curți interioare cuprinse în casă. Aici, delimitarea definitorie – a grădinii – este realizată prin cealaltă delimitare definitorie – a casei.

În ultimă instanță, doar faptul că se află sub „cerul liber“ (trăsătură intuită de Mara Miller) deosebește dintr-odată și fără echivoc grădina (sau curtea) de casă: ambele sînt amenajări delimitate de restul teritoriului, realizate după un proiect prealabil cu scopul de a fi locuite, însă unele sînt acoperite, iar altele nu. În ambele cazuri, motivul este același: atît ploaia cît și lumina soarelui vin de sus. S-ar părea că nici nu mai trebuie să căutăm alte trăsături care să deosebească între ele grădina și casa: perseverînd în această direcție, putem spune că ele sînt forme de arhitectură descoperite, respectiv acoperite[20].

19 Augustin Berque reia relatarea etnologului Philippe Descola care – fiindu-i arătată o grădină amenajată în pădurea tropicală de indienii Achuar (aparținînd populației Jivaro) din Amazonia – nu vedea decît tot pădure *nedespărțită* de mediul înconjurător, în timp ce pentru localnici, ordinea amenajată era evidentă. *Les raisons du paysage*, p. 54.

20 Terasele acoperite sînt derivate ale tradiționalelor *pridvor* sau *loggia*. Curțile și pasajele acoperite cu sticlă sînt *galerii*, grădinile închise cu sticlă – *sere*; toate aceste categorii intermediare sînt ușor de identificat ca ținînd de domeniul „casei“. Chiar dacă constituie un fel de replici ale curților, grădinilor, străzilor sau piețelor, este în fond vorba de prelungiri ale casei, prin care se realizează o parțială întrepătrundere dintre spațiul locuit acoperit și cel descoperit.

Grădina, casa și peisajul

Dacă am izbutit să fixăm cu relativă simplitate sensurile elementare ale casei și grădinii în relația lor mutuală, în privința relației (tripartite de această dată) dintre grădină, casă și peisaj nu mai avem o sarcină la fel de ușoară. Pentru a putea discuta casa în contextul grădinii *și* al peisajului, trebuie să găsim un mod de a defini peisajul în aceiași termeni specifici, dar de maximă generalitate, proprii unei arhitecturi condiționate minimal. Ne găsim în fața unei necesități: punînd delimitarea în centrul demersului arhitectural, devine obligatoriu a determina domeniul de relevanță al delimitării și în cazul peisajului, altfel punerea în relație a celor trei entități nu se va putea situa în același registru semantic. Urmează să găsim modul în care se poate aproxima ideea de peisaj pe baza celor trei condiții minimale de existență a arhitecturii – delimitare, proiect, locuire – chiar dacă, la prima vedere, încercarea nu pare să aibă prea multe șanse de succes.

Dificultățile pe care le întîmpină de la bun început o asemenea tentativă provin din chiar specificitatea peisajului, și anume:

i. Dacă admitem că, în cazul grădinii și al casei, gestul primordial de amenajare este delimitarea, în cazul peisajului ideea de limită nu mai operează la fel de nemijlocit. Pe lîngă faptul că (în sensul său prim, de priveliște cît cuprinzi cu ochii) peisajul poate exista și în absența oricărui artefact, el se caracterizează printr-o *ne-limitare* esențială. Orizontul se va îndepărta de noi cu fiecare pas pe care-l facem în direcția lui. În același timp, peisajul văzut va deveni cu fiecare pas făcut altul – o progresie de peisaje ușor diferite, ca o serie de fotograme filmate în traveling.

ii. Peisajul e o prezență subiectivă[21], realitatea sa fiind condiționată de existența privitorului deprins să-l „vadă“ – fie în natură, fie în reprezentările picturale ale acesteia. Mai mult decît atît, vom găsi destule argumente pentru a afirma că acest privitor e în imposibilitatea de a se afla în același timp în peisaj și în afara lui. Spațialitatea peisajului este condamnată a rămîne exterioară subiectului care-l percepe ca atare. Peisajul se arată astfel „de nelocuit“ tocmai pentru cel care și-l însușește ca peisaj.

iii. Nu sînt prea multe de spus în privința criteriului proiectării: apare limpede că, dintre cele trei entități, paradoxal, peisajul este cel mai abstract; chiar și peisajul care nu poartă nici o urmă vizibilă a intervenției omului există doar cu condiția „filtrării“ sale estetice. Dacă, pentru grădină și casă, proiectul este un stadiu intermediar, ele putînd exista plenar doar ca aranjamente spațiale în cîmpul realității, peisajul este în schimb esențialmente un construct mental; în caz extrem, el poate nici să nu depășească stadiul de proiecție imaginară, acest fapt nepunîndu-i în nici un fel, sub semnul întrebării, deplinătatea existenței.

21 Această afirmație este foarte bine susținută de introducerea cărții lui Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, mai ales pp. 11-21.

Pentru a încerca rezolvarea dificultăților de aducere a peisajului în același registru conceptual cu grădina și casa, dificultăți rezultate din natura sa, și pentru a putea totuși continua discuția în termenii stabiliți la început, va fi nevoie să extindem teritoriul semantic al limitei (delimitării) spațiale, respectiv al locuirii. Fără îndoială că sensurile suplimentare la care facem recurs vor trebui să fie metaforice, ceea ce nu le micșorează însă cu nimic relevanța[22].

i. Dificultatea dintîi vine din faptul că peisajul este esențialmente nelimitat. Dar tot de aici apare și rezolvarea: peisajul *ca obiect estetic* răsare tocmai din dorința de a fixa între limite ceea ce este de necuprins. Pentru a cerceta relevanța ideii de limită în cazul peisajului, ne putem sprijini pe sensul secund al termenului, cel de reprezentare picturală[23]. Peisajul pictural este chiar materializarea acestei contradicții: va fi fatalmente încadrat – și nu doar cu banalul cadru cu care apoi îl atîrnăm pe perete. Nu mai este necesar să demonstrăm această afirmație, întrucît o face Alain Roger. El scoate în evidență un detaliu puțin comentat, anume „intrarea peisajului în casă prin fereastră“, așa cum apare în pictura de gen flamandă.

> „Inventarea peisajului occidental stă într-această găselniță foarte simplă. Fereastra e de fapt cadrul care, izolînd ținutul, inserîndu-l în tablou, îl instituie ca peisaj“[24].

Altfel spus, la-nceput este necesară reprezentarea unui interior care se deschide către afară pentru a da sens peisajului. Asemenea configurație se potrivește întru totul ideii de aflare la adăpost și celei de privire *dinăuntru*, adică „din afara peisajului“, către *afară*, adică „în peisaj“. Peisajul pictat apare astfel în interioarele europene ca un fel de „fereastră“ către un alt tărîm al locuirii. Continuînd ideea lui Roger, putem spune că „înrămarea“ priveliștii, delimitarea sa, este o condiție a existenței peisajului-pictură. În cazul priveliștii reprezentate, experiența vizuală extinde imaginar peisajul cuprins în cadru, dincolo de limitele acestuia, plasîndu-l într-un continuum virtual nesfîrșit: *ne*limitarea peisajului conceptual devine astfel perceptibilă tocmai prin *de*limitarea peisajului pictural.

ii. Peisajul nu poate fi locuit la propriu, din moment ce odată intrați în el, putem fi cel mult „personaje“ – *parergon* – în ochii unui privitor rămas în afara peisajului. El e singurul pentru care valea, țărmul de mare sau muntele unde ne aflăm noi mai poate conta ca peisaj. Reprezentările care ilustrează neîncetat această dialectică sînt picturile romanticului Caspar David Friedrich, în care vedem personaje care ne întorc spatele pentru a privi spre peisajul pe care-l privim și noi[25]. Aceste figuri instituie o a doua treaptă de distanțare și o intermediere: în timp ce sînt pentru privitorul tabloului *staffage*, ori *parergon*, figurile lui Friedrich văd în fața lor aproape aceeași priveliște, dar (putem doar bănui) și alte personaje aflate în afara cîmpului nostru vizual. Este o *mise en abîme* relevantă pentru exterioritatea privitorului față de peisaj. Este o deosebire esențială față de grădină, unde locuirea înseamnă, dimpotrivă, interioritatea privitorului. Grădina include, în timp ce peisajul exclude.

Însă, nici privind picturile lui Friedrich, populate cu personajele sale stranii, nu devine limpede în ce fel putem totuși locui peisajul. Rezolvarea îi aparține tot lui Alain Roger. El inventează pentru procesul – sau procedeul – mental prin care un privitor percepe priveliștea ca obiect estetic un termen: *artializare*[26]*.* Reprezentarea picturală a peisajului este materializarea încercării de a fixa evanescentul moment de „cuprindere a ținutului cît vezi cu ochii.“ Însă „artializarea *in visu*“[27] e chiar rostul demersului mental întreprins asupra lucrurilor văzute; substanța modului (condiționat cultural) de a percepe ținutul ca peisaj stă în evaluarea sa estetică. Este vorba de a proiecta asupra naturii contemplate o limită și de a o încadra (în sens nu atît literal, cît mai ales metaforic) ca *imagine*, făcînd-o astfel să devină peisaj. Or, arhitectura începe tocmai prin măsurarea cu privirea a teritoriului care urmează a fi delimitat. Este chiar primul gest al locuirii și momentul inițial al proiectului.

iii. Și în cazul definirii peisajului relativ la proiect este nevoie de un artificiu metaforic. Se știe că „arhitectura peisajeră“ vizează proiectarea grădinilor, nu a peisajului. Însă și proiectul arhitectural sau jardinier este la început tot o *proiecție* mentală asupra spațiului destinat locuirii. Aici, rolul reprezentării proiective e instrumental: în cazul comun, odată amenajat spațiul fizic, realitatea lui se va suprapune în final peste realitatea proiectului-proiecție. Prezența proiectării este evidentă și în cazul peisajului-reprezentare-picturală, însă aici fixarea în formă grafică este scopul ultim. În cazul peisajului-cuprins-cu-privirea, realitatea imaginii modelului fizic va rămîne întotdeauna subordonată realității „imaginii imaginate“ care e rodul proiectării asupra priveliștii, aidoma unei grile perspective, a criteriilor de evaluare peisajeră a ceea ce se vede. Contraargumentul care ar opune acestei păreri existența grădinilor peisajere ca „artializare *in situ*“[28] pierde din vedere tocmai faptul că, în acest caz, peisajul apare ca atribut al grădinii și nu ca entitate de sine stătătoare.

Iată că am redus, fără a face abuz de tertipuri metaforice, dificultățile majore de sens care stăteau în calea asimilării peisajului cu arhitectura înțeleasă ca o

22 Cf. Kázmér Kovács, *Trei chipuri ale metaforei în relație cu arhitectura*.

23 Ar fi o investigație poate interesantă să vedem care e de fapt sensul prim – din moment ce peisajul apare în contextul picturii de peisaj și nu invers, dar preeminența lucrului asupra ideii prezintă puțin interes în contextul acestei discuții.

24 *Court traite du paysage*, p. 73. Exemplele sale sînt *Madona cancelarului Rolin* de Jan van Eyck și alte cîteva *Madone* ale Maestrului din Flémalle, Robert Campin.

25 În *Pitoresc și melancolie,* Andrei Pleșu dedică o analiză amănunțită peisajelor lui Friedrich, în special p. 75 și următoarele.

26 Alain Roger, *op. cit*., p. 16 și următoarele. Este vorba de învestirea a ceva – priveliștea, în cazul dat – cu valențe artistice; este de fapt ceea ce face un *artifex*, însă în cazul peisajului „intervenția“ sa se poate rezuma la simpla de-plasare, ori re-amplasare (fie și numai imaginară) a unui obiect natural într-un context cultural. Am putea presupune că noul lexem „artializare“ e o contragere și în același timp resemantizare a cuvîntului arti[fici] alizare. Eu i-aș fi spus poate „artificare“, în măsura în care este vorba de un fel de oprire în loc a ceea ce e sortit schimbării necontenite, ceva comparabil cu o „pietrificare“. Pe lîngă faptul că sinonimul „mineralizare“ e și el la-ndemînă, sufixul lui Roger are calitatea de a semnala reversibilitatea procesului.

27 *Ibid*.

28 *Ibid*.

delimitare rezultată dintr-un proiect și destinată locuirii. Situat în acest sistem de referință, peisajul ar fi un domeniu arhitectural, așadar delimitat, proiectat și locuit, însă un domeniu cu statut aparte. Nefiind un spațiu fizic ci unul conceptual, în cazul peisajului nu se mai pune problema acoperirii. Deosebirea principală față de celelalte două entități rezidă tocmai în integrala sa vizualitate. Dacă *suportul fizic* al peisajului, totalitatea elementelor care-l compun – la fel cu grădina și cu casa – este o prezență obiectivă, *peisajul* însuși e subiectiv; el depinde esențial de „locuitor“, întrucît nu există *decît* prin medierea percepției sale. De aceea, ca arhitectură, peisajul este sortit să rămînă locuit doar imaginar, în registru metaforic, dar această trăsătură nu-l coboară la un loc mai puțin însemnat între modurile contemporane de concepere a spațiului locuit.

Însemnătatea specifică a peisajului rezidă tocmai în imensul său potențial de a *reprezenta* locuirea; prin comparație cu rezervele de reprezentare relativ reduse ale spațiilor amenajate reale *fizic-inclusive* (grădina sau casa), condiționate tocmai de limitele prezenței lor reale, peisajul, *fizic-exclusiv* și tocmai de aceea atotcuprinzător, beneficiază de un cîmp de reprezentare practic nesfîrșit. Acest „preaplin semantic“ este și unul dintre motivele pentru care peisajul constituie azi, împreună cu celelalte două feluri de arhitectură (grădina și casa), mediul locuit terestru. Peisajul vizual-conceptual umple interstițiile spațiului fizic amenajat, făcînd posibil jocul iluziei unui adăpost global, în timp ce peisajul virtual caută să agrementeze artificialitatea adeseori antiseptică a edificiilor-*industrial design*, mijlocind astfel iluzia continuității locuirii. Recunoașterea sciziunii dintre nevoia de a fi ferit de capriciile naturii și cea de a ne simți acasă într-o natură domesticită pînă la redundanță, care marchează hotărîtor semnificația locuirii contemporane, poate servi ca palier pentru redefinirea delimitării azi, în epoca postindustrială, a amenajării reticulare.

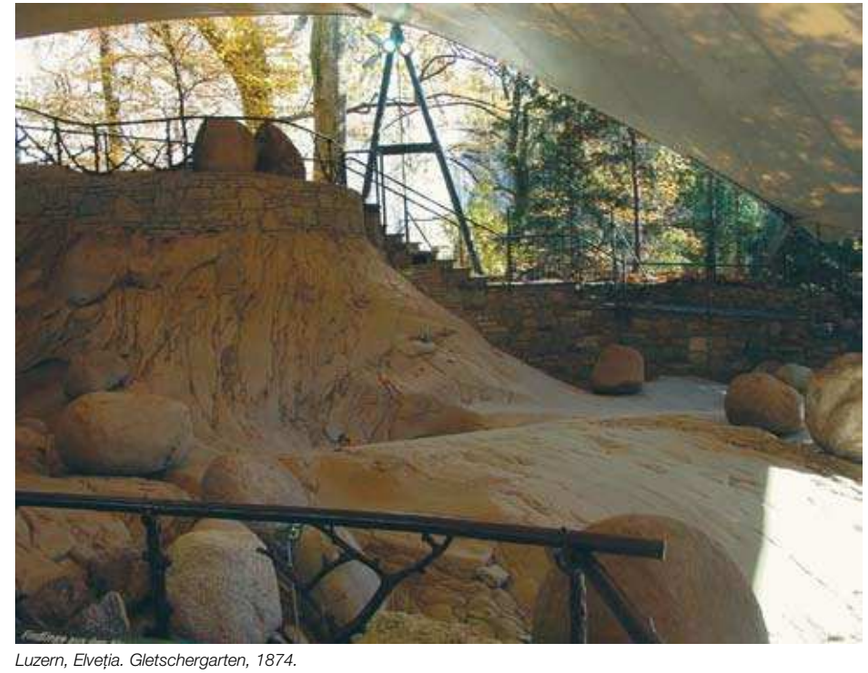
Aegeri, cantonul Zug, Elveția. Vedere de pe Zugerberg, 2007.
După spusele unui artist englez, rezident de mulți ani în Elveția, o mare parte a agricultorilor alpini funcționează ca un fel de grădinari peisagiști: susținuți prin subsidii substanțiale, ei păstrează un mod de viață neviabil din punct de vedere economic, dar indispensabil pentru păstrarea ambianței pășunilor alpine.

Risch, cantonul Zug, Elveția. Grădina peisajeră, secolul XIX.
Vederile țărmurilor în depărtare sînt dozate cu parcimonie, apărînd ca un element de surpriză și o punere în perspectivă a grădinii amenajate pe o peninsulă a lacului Zug.

Blenheim palace, Oxfordshire, Anglia. Grădina peisageră, Lancelot Capability Brown, anii 1760. Lacul artificial creat de Brown prin stăvilirea pîrîului Glyme se va întinde printre ţărmuri sculptate pentru a părea naturale şi pentru a se desfăşura în sinuozităţi urmînd „linia frumuseţii“ teoretizată de William Hogarth.

Londra, Anglia. Kew Gardens, Palm House, 1844-1848, Decimus Burton, Richard Turner.
Casă-grădină, marea seră a grădinii botanice londoneze este în acelaşi timp „folíe“, grandioasă extravaganţă, reper compoziţional al ansamblului.

Londra, Anglia. Kew Gardens, Palm House, 1844-1848, Decimus Burton, Richard Turner.
Structura este executată cu cele mai avansate tehnici constructive ale vremii. Performanţa tehnică este subordonată funcţiunii, fără a neglija expresivitatea formelor vegetale stilizate din fontă.



Luzern, Elveţia. Gletschergarten, 1874.
O grădină de factură aparte, unde plantaţia nu slujeşte decît ca ambianţă pentru formaţiunile stîncoase lăsate în urmă de ultima glaciaţiune: extravaganţa naturală constituie centrul şi raţiunea aranjamentului horticol.

Berlin-Marzahn, Germania. Grădina Lunii recucerite, 2000.
În cartierul „extrem-oriental" al fostului Berlin răsăritean se află un mare parc de agrement, în componența căruia se găsesc mai multe grădini, între care și o grădină chinezească. Aceasta a fost proiectată la Pekin și reunește elementele unei grădini clasice. Componentele – roci, pietre, lemnărie – au fost prelucrate în China și transportate la fața locului pentru a fi asamblate pe amplasament.

Flüelen, cantonul Uri, Elveția. Grădină privată de zarzavat, 2007.
Amplasată la o altitudine de aproape o mie de metri, această grădină comportă toate elementele definitorii ale genului: delimitare de restul teritoriului, selecție a plantelor și ordonarea lor, eliminare a speciilor nedorite.

Berlin-Marzahn, Germania. Grădina Apelor confluente, 2003, Shunmyo Masuno.
În Europa, exotismul grădinilor orientale este atenuat de tradiția recurentă a importului elementelor de artă a grădinilor din Orient încă de timpuriu, dar și de faptul că grădinile medievale mănăstirești au fost influențate de modelele persane ajunse în Europa prin cuceritorii mauri ai Peninsulei Iberice.

Berlin-Marzahn, Germania. Grădina Apelor confluente, 2003, Shunmyo Masuno.
Grădina japoneză face parte, ca şi cea chinezească, din seria de amenajări menită să ilustreze grădinile lumii.

4. Natura grădinii

Definirea grădinii ca arhitectură și situarea ei în același registru conceptual cu peisajul constituie, în desfășurarea acestei cărți, o premisă necesară pentru a cerceta condiția europeană a locuirii. Grădina se arată un teren propice de investigație cu atît mai mult cu cît constituie paradigma paradisului, nu doar în tradiția iudeo-creștină, ci și în cea mesopotamiană, persană, arabă. În toate aceste lumi, grădina apare ca stadiu ultim al existenței și răsplată a unei vieți exemplare. Însă, în tradiția biblică, grădina este și locuința dintîi a omului pe pămînt.

Grădina primordială

În cartea sa despre arhetipul arhitectural care poartă în titlu casa lui Adam din Paradis, Joseph Rykwert observă – nu fără ironie – că această clădire de fapt n-a existat. Cu excepția unei scurte perioade festive (dacă dăm crezare mărturiei incerte a unui text apocrif, în care Dumnezeu construiește în Grădină corturi de nuntă pentru a-i cununa pe om și pe femeia lui)[1], doar după Cădere va avea Adam o colibă amplasată, firește, *în afara* îngrădirii edenice. Putem spune, cel puțin conform cronologiei Vechiului Testament, că grădina a fost înaintea casei. Iar casa nu apare decît ca adăpost motivat de dezagrementele cauzate de climă sau de prădătorii de care, pe cînd era încă *înăuntrul* incintei paradisiace, omul nu avusese a se teme. Diacronia biblică a locuirii stă la originea mulțimii de interpretări care asociază grădina cu imitarea prototipului paradisiac mereu căutat, dar fatalmente de negăsit.

Mai trebuie să facem o observație în legătură cu relatarea vetero-testamentară: Dumnezeu *sădește* grădina[2]. Așadar nu o creează, ci o plantează. Oare de ce? O posibilă explicație ar fi aceea că lumea era deja gata creată – toate componentele tuturor grădinilor, chiar și ale celei originare, erau deja la-ndemîna peisagistului divin. Mai mult decît atît, aidoma tuturor grădinilor care i-au urmat, grădina biblică va prezenta nu orice plante, ci o *selecție* făcută după criterii specifice, textual: „tot soiul de pomi, plăcuți la vedere și cu roade bune de mîncat“[3]. În această ordine a importanței! Utilitatea *urmează* delectării vizuale. Este așadar vorba de o lucrare „inginerească“[4], în care invenția este una de grad secund, manifestîndu-se numai în planul alegerii și asocierii elementelor componente.

Ducînd mai departe logica acestei interpretări a pildei biblice, putem spune că Dumnezeu îi oferă omului spre locuire nu o construcție, ci un construct: o îngrădire-adăpost care e în același timp și o *reprezentare* a universului. O replică rezumată, o lume artificială făurită ca „model“ comensurabil al lumii create, din care amenințările de tot felul, moartea chiar, sînt excluse. O lume recompusă în condiții de laborator, în care procesele sînt ținute sub control. După alungarea sa din Grădină însă, omul nu va întîrzia să fie pus a înfrunta lumea creată în întregul ei. Și de atunci trudește neîncetat pentru a-și amenaja grădini care să semene cu cea edenică pentru totdeauna pierdută. După ucenicia paradisiacă a unei locuiri protejate, încheiată în împrejurări dramatice, cînd a ajuns destul de „matur“ pentru a rîvni la mai mult și a gusta din fructul interzis al cunoașterii, omul e trimis să locuiască în sălbăticie. El va reinventa mediul ambiant într-un șir continuu de încercări pentru a-și realiza modelul desăvîrșit de locuire. Pune în operă iar și iar fragmente de „lume perfectă“[5], care să fie sigure măcar *în aparență* (fiind, nu-i așa, „plăcute la vedere“) și care, se-nțelege, să ofere destule „roade bune de mîncat“.

Alte grădini legendare

Cărțile *Genezei*, mai exact cele mai vechi copii care s-au păstrat, au fost redactate între secolele X-VII î.Chr. Rămînînd la aceeași precizie istorică aproximativă, se poate spune că aceste copii sînt contemporane cu versiunea cea mai completă a *Epopeii lui Ghilgameș*, care a ajuns pînă la noi gravată pe 12 tăblițe de lut, găsite între ruinele palatului lui Assurbanipal[6] de la Ninive. Cum

1 „... coliba din crengi era considerată o ‚cameră nupțială' a miresei în Mesopotamia și în rîndul indienilor Blackfoot, pentru a considera două exemple separate. Și evreii aveau obiceiul de a cununa tînărul cuplu sub un baldachin din crengi; acesta se presupune că era o abstracție formalizată a camerei decorate cu ramuri și flori în care cuplul era inițial dus la așternut, amintind și de *gigunu* din hierogamia mesopotamiană [...] Nu că Talmudul ar afirma cu adevărat că Adam ar fi construit o *sukkah* în Paradis. *Însă o legendă para-talmudică consemnează o tradiție legată de căsătoria lui Adam și a Evei: «Preasfîntul, Binecuvîntat fie El, a făcut zece corturi de nuntă pentru Adam în Grădina Edenului.* Toate erau din pietre prețioase, perle și aur. Nu-i adevărat că pentru un rege se ridică doar un cort de nuntă...» [...] Din orice ar fi fost făcută, e clar că [această construcție] nu era concepută să apere de vreme rea, sau să răspundă oricăreia dintre funcțiunile atribuite clădirilor pe lîngă aceea de închidere fizică. Adăpostul oferit de *huppah* era unul conceptual.“ Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, p. 190.

2 „Apoi Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden, spre răsărit, și a pus acolo pe omul...“, *Geneza,* 2.8. În cartea sa, *Despre grădini și modurile lor de folosire*, p. 120, Dolores Toma observă și ea această particularitate a „Edenului, *sădit* de mîna Domnului, după cum credeau Ioan Damaschinul și alții“, însă n-o comentează. Sublinierile mele.

3 *Geneza*, 2.9.

4 După vorba unui eminent teolog catolic pe care l-am consultat în această chestiune.

5 În orice grădină florile ofilite vor fi tăiate, frunzele uscate evacuate, plantele perene moarte vor fi înlocuite cu exemplare ale aceleiași specii, iar bordurile și parterele replantate periodic cu specii care înfloresc în respectivul anotimp.

6 Domnia lui Assurbanipal se întinde între 669-633 î.Chr. Palatul și biblioteca au fost distruse de persani în 612 î.Chr.Tăblițele numesc și pe autorul acestei versiuni a epopeii: Șin-Eki-unninni. Ghilgameș, eroul legendar al poemului, a fost la origine o figură istorică: un rege sumerian care a domnit la Uruk pe la 2650 î.Chr. Însă cele mai vechi tăblițe de lut păstrate cu fragmente ale epopeii sale nu sînt mai vechi de începutul mileniului 2 î.Chr. Pe baza vîrstei acestora, *Epopeea lui Ghilgameș* se consideră cea mai veche piesă literară cunoscută. Cf. *Encyclopædia Britannica*.

era de așteptat, grădinile apar de mai multe ori pe parcursul poemului epic. Mai precis, pe tăbliţele I și XI este descrisă cu aceleași cuvinte, incantatoriu, cetatea Uruk (ale cărei planuri au fost trasate de Cei Șapte Înțelepți), fiind înșirate toate minunățiile sale[7]. Între acestea se numără și „o leghe de grădini de palmieri“. Nu poate scăpa observației că orașul propriu-zis avea o întindere egală cu a grădinilor de palmieri[8].

Însă cel mai interesant din punctul nostru de vedere este al treilea fragment de epopee, unde apare o grădină. Episodul, păstrat din păcate foarte lacunar, se găsește pe tăbliţa IX, cea care relatează călătoria inițiatică pe care Ghilgameș, deznădăjduit după moartea prietenului său Enkidu, o întreprinde pe celălalt tărîm în căutarea nemuririi. În punctul culminant al narațiunii, după peripeții și pericole, eroul ajunge într-o grădină fermecată. Oricît de fragmentar s-a păstrat descrierea, grădina apare într-o imagine halucinantă: arborii săi sînt făuriți din pietre nestemate[9]. Așadar, la capătul epopeicei călătorii se află un fel de paradis, dar această grădină nu este vie: frunzele sale din lapislazuli nu se usucă și nu cad, iar roadele sale din rubin și hematit sînt doar plăcute vederii, dar nu sînt bune de mîncat... Locul e descris îndelung: nu putem cunoaște toate detaliile, știm doar că lipsesc nu mai puțin de 25 versuri, iar acest lucru în sine e suficient pentru a revela cît de importantă este arhaica „grădină mecanică“ în economia narațiunii.

Episodul constituie o mărturie foarte timpurie a fascinației noastre – resimțită dintotdeauna, pare-se – în fața artefactelor care se vor tot mai desăvîrșite, întruchipate aici de grădina care nu se va ofili niciodată. Hybris-ul indus de imitarea naturii, concurarea Creației prin meșteșug are, iată, o istorie egală cu cea (documentată) a civilizației mediteraneene. Punînd alături parabola Edenului și strania viziune din *Ghilgameș*, putem observa că întreaga paradigmă a grădinii-artefact era deja configurată acum circa 2700 de ani: un loc a cărui artificialitate e marcată ostentativ, *tocmai* pentru a susține antiteza cu restul neamenajat al lumii. Apare astfel limpede că încă de la începuturile sale grădina a fost reprezentarea unei lumi ideale. „Natura grădinii“ stă în aceea că, prin grădină, natura e redusă la un artificiu idiosincratic, e stilizată, simplificată pînă la schemă, constrînsă să participe la regulile unei reprezentări convenționale a ei-înseși.

Deși în egală măsură legendare, pentru că au rămas pînă azi neconfirmate de dovezi arheologice[10], „grădinile suspendate“ zise ale Semiramidei au contat în

7 Dacă la începutul epopeii prezentarea e triumfătoare, în reluarea din final cînd, îmbătrînit, eroul își contemplă sfîrșitul, exact aceleași cuvinte respiră melancolia zădărniciei: durabilitatea lucrurilor omenești e doar iluzie.

8 „O leghe de oraș, o leghe de grădini de palmieri, o leghe de cîmpie, locul deschis al templului zeiței Ișstar...“

9 „Călătorii douăsprezece leghe și [totul] deveni strălucitor… poartă lazurit drept frunziș, o desfătare pentru ochi [aici lipsesc 25 rînduri care descriu grădina în amănunt] ... cedru... agate ... de peste mări ... lazurit în formă de ghimpi și iarbă-neagră ... cornaline, rubini, hematite ... ca ... smaralde ... de peste mări, Ghilgameș ... apropiindu-se, ridică ochii și văzu...“ *Gilgameș*, Kriterion, București, 1986, p. 113.

10 Dar au fost descrise de Strabon, Diodor din Sicilia și alții.

Antichitate ca una dintre cele șapte minuni ale lumii. Posibilul lor model istoric: grădinile sădite de Nabucodonosor pentru una dintre soțiile sale pe terasele palatelor construite la Babilon – aproximativ contemporane și ele cu textele la care ne-am referit – erau desigur un prodigiu tehnic: atît structura de rezistență (pentru care zidăria masivă și bolțile din cărămidă arsă reprezentau încă ultima invenție în domeniu), cît și hidroizolația bituminoasă, dar mai ales sofisticatul sistem de irigație[11] justificau, cu siguranță, calificativul de „minune“. Artificială, desigur.

Nu poate încăpea îndoiala că grădini au existat deja cu mult înaintea redactării textelor vetero-testamentare sau scrierii tăbliţelor epopeii sumeriene. În mormintele egiptene s-au găsit numeroase mărturii arheologice (sub formă de machete la scară redusă[12], sau reprezentări picturale, ca aceea comentată de Panofsky[13]) despre amenajări a căror dispunere spațială cvadripartită seamănă cu cea elementară a grădinilor orientale și arabe de mai tîrziu. Cele patru canale care delimitează sferturile grădinii, orientate pe cît permite terenul după punctele cardinale și intersectate în centrul geometric după un unghi drept, evocă, poate, cele patru rîuri edenice. Cuvîntul paradis e

> „derivat din *pairidaeza* care în avestana veche, o limbă ce a precedat persana, înseamnă «îngrădire» sau «parc». În greacă, *paradeisos* a fost adaptat din persană, ajungînd să desemneze nu doar sublimitatea grădinilor persane, ci și suprema fericire a Edenului sau răsplata celor drepți, așa cum e promisă în Coran“[14].

În contrast cu fragilitatea amenajărilor horticole, tradițiile de compoziție, dar și cele care țin de simbolica grădinilor dovedesc o continuitate și soliditate cu totul remarcabile.

> „Tipul de grădină închisă între ziduri și dotată cu irigație artificială a existat în Orientul Mijlociu cu mult înainte de a fi adoptată de arabi și de a se răspîndi în toată lumea musulmană. Regatul înverzit, simbolic, al oazei adăpostite de lumea din afară a fost un concept foarte timpuriu. Se știe că Cyrus cel Tînăr a plantat copaci în linii drepte pentru a înlesni irigarea propriei sale grădini-paradis la Sardis, și că palatele sasanide erau înconjurate de apă și vegetație. Culturile Greciei și Romei antice și cea a Bizanțului au fost influențate de tradiția iraniană timpurie a grădinăritului, care la rîndul ei a putut fi foarte bine influențată de grădinile Mesopotamiei“[15].

11 Sisteme poate înrudite cu cele folosite în Yemen și în zilele noastre.

12 O machetă înfățișînd o grădină și un portic a fost găsită în mormîntul lui Mechetre, Der el-Bahri (dinastia a XI-a, cca 2000 î.Chr.), Georges Posener, Serge Sauneron, Jean Yoyotte (coord.), *Enciclopedia civilizației și artei egiptene,* p. 60.

13 Imaginea, în care grădina apare într-o proiecție plană insolită, datează din perioada Imperiului Nou, adică nu e mai veche de jumătatea mileniului II î.Chr. În *La perspective comme forme symbolique*, p. 83. O pictură murală din mormîntul lui Minnaht, Teba (perioada domniei lui Thutmes al III-lea, cca 1500 î.Chr.) înfățișează o casă cu grădină într-o proiecție similară, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, *op. cit*. p. 61.

14 Jonas Lehrman, *Earthly Paradise*, p. 31.

15 *Ibid*., p. 35.

Prin grădinile amenajate și întreținute de-a lungul secolelor de prezența culturii arabe în peninsula iberică (secolele VIII – XV), modelul grădinii cu structură geometrică cvadripartită, reluat în nenumărate grădini de claustru mănăstirești, a persistat în Europa apuseană pînă mult după Evul Mediu. E foarte probabil, ca același model să se fi aflat și la originea formei elementare de grădină renascentistă italiană, de la care se poate socoti că începe istoria grădinăritului european modern.

Toate indiciile – atît legendare cît și istorice – par a susține ideea că grădinile au însoțit civilizația mediteraneeană de la chiar începuturile ei. Altfel spus, nevoia de a crea grădini a apărut odată cu locuirea sedentară, iar performanțele în domeniul amenajărilor grădinărești au beneficiat întotdeauna de un prestigiu cel puțin egal cu al arhitecturii de ostentație.

Chiar și după consumarea „revoluției în grădinărit“, declanșate de inventarea grădinii peisajere, care a adus diferențe fundamentale de concepție, matricea semantică esențială a grădinii a rămas aceeași: o „oază adăpostită de lumea din afară“, determinată înainte de toate prin *delimitarea* de tot ce nu este grădină.

Peisajul intră în componența grădinii engleze abia începînd cu secolul XVIII. Iar pînă azi, prezența sa în cele mai diverse registre ale discursului contemporan – și nu doar în cel al amenajării lumii locuite – a devenit semnificativă. Apariția și emanciparea ideii de peisaj reprezintă o componentă a modernității în cultura europeană. De aceea, pentru o mai bună înțelegere a condiției arhitecturii în epoca noastră, investigarea împrejurărilor și a felului în care peisajul a devenit o piesă esențială în imaginarea lumii noastre este de neocolit.

München, Germania. Schloss Schleißheim, parcul baroc, anii 1720, Dominique Girard.
Zidul de incintă nu ar putea exprima mai lipsit de echivoc faptul că acolo se termină senina ordine a grădinilor princiare.

Veneția, Italia. Mănăstirea San Giorgio, chiostrul, cca 1560, Andrea Palladio.
Grădinile mănăstirești, închise între arcadele chiostrului, reprezintă liniștea și echilibrul pe care aceste locuri sînt menite a le inspira.

Paris, Franța. Muzeul Cluny, grădinile de inspirație medievală, 2000, Eric Ossart și Arnaud Maurières.
În lipsa unui desen tehnic, pe baza unor descrieri, autorii au încercat să sugereze atmosfera ipotetică a unor grădini mănăstirești din Evul Mediu.

Siena, Italia. Orto de' Pecci, 1984.
Tentativa de reconstituire a unei livezi medievale pe un sit istoric se înscrie în programul inițiat de cooperativa socială „La Proposta" pentru copiii abandonați și persoanele cu probleme de sănătate mintală. Valea ocupată de grădină se găsește în imediata apropiere a Pieței del Campo.

Castres, Franța. Vechiul palat episcopal, grădina barocă, cca 1670, André le Nôtre.
Desenul parterului plantat cu buxus al acestei grădini pare să fi rămas neschimbat din secolul XVII.

Fertőd, Ungaria. Parcul palatului Esterhazy, 1763, 1904.
Grădinile acestei reședințe princiare au început să fie reconstituite doar în anii 1990.

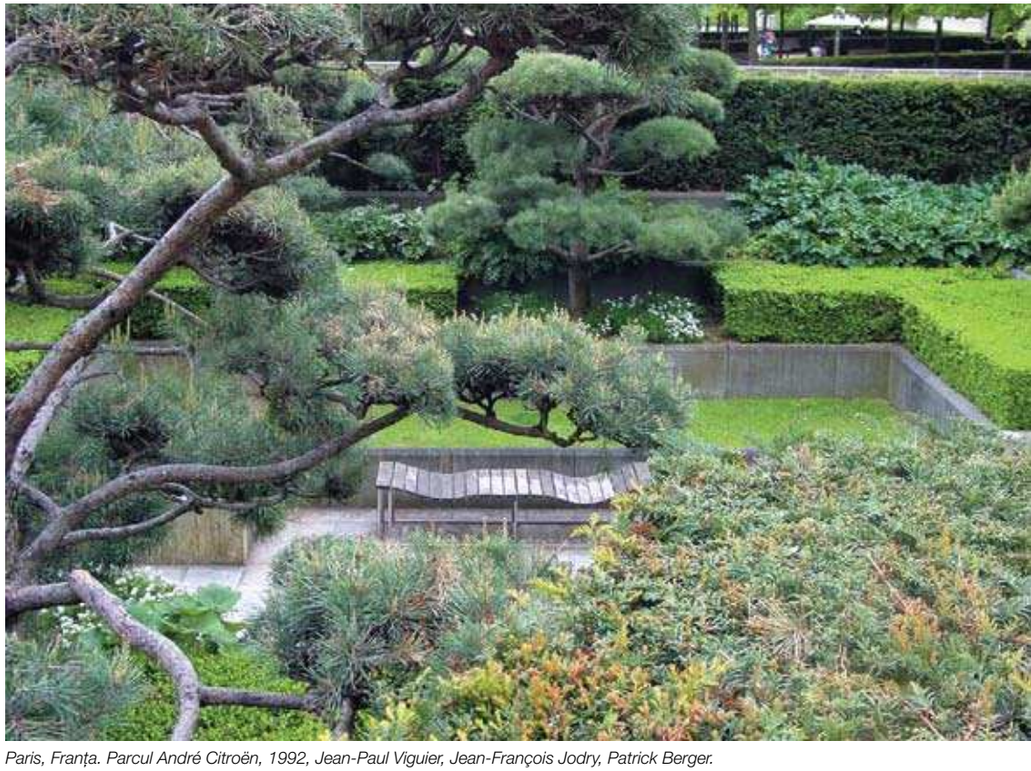
Potsdam, Germania. Sans Souci, 1744, Frederic cel Mare.
Terasele grădinii plantate cu viţă de vie şi smochini (în spatele panourilor vitrate) la începutul primăverii – martie 2003. Singularul aranjament vădeşte artificialitatea.

Potsdam, Germania. Sans Souci, 1744, Frederic cel Mare.
Terasele la începutul verii – mai 2003. Odată cu anotimpul cald, plantele îşi îndeplinesc docil rolul de a furniza agrement şi roade. Sensul şi metafora grădinii sînt pe cît de simple, pe atît de explicite.

Rousham , Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
Amplasarea reperelor arhitecturale sau scenografice în grădina peisajeră – stilul care face ca grădina să arate ca o natură idealizată – are rolul de a reaminti convenția artistică și, implicit, de a reafirma caracterul artificial și controlat al compoziției.

Branitz, Germania. Schloss Branitz, 1845, Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau.
Extravaganță și totodată monument funerar al prințului-grădinar, piramida înierbată marchează, simbolic, granița dintre grădina premodernă de ostentație, motivată estetic, și grădina urbană motivată igienic care a urmat deziluziei post-romantice.

Verbania Pallanza, Italia. Villa Taranto, grădina botanică, 1931, Neil Boyd Watson Mc Eachern.
Scientismul secolului XIX susține apariția grădinilor botanice, dintre care cele mai izbutite vor asigura continuitatea tradiției amenajărilor picturale pînă în zilele noastre.



Paris, Franța. Parcul André Citroën, 1992, Jean-Paul Viguier, Jean-François Jodry, Patrick Berger.
Materializare a revenirii criteriilor estetice în amenajările grădinărești, parcul a fost amenajat pe terenul fostelor fabrici de mașini Citroën.

5. Natura peisajului

Deși azi omniprezent în limbajul comun, termenul de peisaj nu e nici pe departe lipsit de neclarități[1], iar fenomenul pe care-l desemnează este și el problematic pe măsură. Aparentul firesc cu care peisajul participă la existența noastră cotidiană ascunde contrarietăți și ține de deprinderi de care sîntem rareori conștienți. Iar dacă mai ținem seama și de faptul că peisajul actual poartă, cu puține excepții, urmele intervențiilor noastre și totodată constituie contextul imaginar-imagistic al spațiului nostru locuit, e limpede că o abordare teoretică a chestiunii într-un discurs arhitectural este binevenită.

Spre deosebire de grădina cu care e cîteodată confundat, și care se regăsește la toate culturile sedentare de oriunde, peisajul este un fenomen cultural localizat istoric și geografic. Dacă ar fi să aplicăm cele patru plus două criterii – despre care va fi vorba mai încolo – propuse de Augustin Berque pentru a defini o civilizație peisajeră, doar China clasică și noi, europenii moderni, cunoaștem peisajul cu toate implicațiile sale. Desigur, asta nu înseamnă că, dacă nu percepeau totalitatea priveliștii în chip de peisaj-obiect-estetic, oamenii aparținînd altor culturi de pe alte meridiane, sau europenii pre-moderni nu ar fi sensibili la pitorescul unei văi sau la lirismul unui crepuscul. Este mai curînd o chestiune de gradualitate a trăirii estetice în fața spectacolului naturii – cum de altfel admite și Berque. Însă tot el demonstrează suficient de convingător că nici o altă cultură nu merge atît de departe ca aceea europeană în direcția re-evaluării pe criterii estetice a mediului pe care-l locuiește, și nu își asumă în egală măsură consecințele acestei schimbări de viziune.

Cît privește natura fenomenului, ea e cel puțin ambiguă, în măsura în care și sensul termenului care îl desemnează e neclar. La o privire mai atentă, polisemia cuvîntului *peisaj* apare chiar derutantă.

Povestea vorbei

Termenul de peisaj, cu ambele sale sensuri actuale – cel de „imagine reprezentînd o priveliște“ și de „vedere a unui ținut cuprins cu privirea“ – a apărut pentru prima oară spre finele secolului XV în Țările de Jos, legat de „inventarea“ reprezentărilor picturale cu această temă[2]. Cuvîntul care-l desemna în olandeză, *landschap,* exista însă dinainte și însemna o întindere concretă de pămînt: o regiune, un ținut. Similar cu cel olandez, și termenul german *Landschaft* are o preistorie semantică, fiind deja folosit spre sfîrșitul secolului VIII cu înțelesul de „regiune, provincie“. Abia din prima jumătate a secolului XVI, odată cu răspîndirea modei picturii neerlandeze de peisaj, își capătă „Landschaft“ înțelesurile de azi. Termenul englez *landscape* apare în dicționare cu ortografia și sensurile din zilele noastre doar începînd cu 1603, la concurență cu varianta *landskip* – mai veche, dar ieșită din uz după secolul XVIII. Acest din urmă termen, preluat în limba engleză probabil pe filieră germană, a evoluat de la sensul originar de „ținut“ într-un mod similar cu corespondentul său olandez. Spre deosebire de grupul amintit, termenul francez *paysage* (apărut pentru prima oară în dicționarul lui Robert Estienne din 1549) este unul făurit prin adăugarea unui sufix la cuvîntul *pays*. În limba italiană există două cuvinte pentru desemnarea peisajului: *paese* și *paesaggio*. Primul a urmat o traiectorie asemănătoare cu „landschap“, în timp ce al doilea este o creație modernă, aidoma modelului francez[3].

În limba română, *peisaj* a fost cu siguranță preluat din limba franceză. Cu toate rezervele pe care le-am putea avea față de formulări ca „ansamblu artistic“ sau „factori creați de om“, definiția din dicționar e apropiată de sensurile cuvîntului francez de origine[4]. O cercetare lexicografică ar putea revela cu relativă ușurință data la care acest cuvînt apare la noi pentru prima oară într-un dicționar. E însă puțin probabil, ca el să fi intrat în uzul curent înainte ca primele generații de „franțuziți“ să fi revenit de la studiile pariziene – undeva în prima jumătate a secolului XIX[5].

Așadar, peisajul nu ne-a însoțit de-a lungul întregii noastre deveniri istorice: are un început databil, chiar dacă sfîrșitul evoluției fenomenului peisajer nu se întrevede deocamdată. În cultura europeană, apariția peisajului e atestată documentar și – ca orice naștere cu urmări însemnate – este însoțită de o aură mitică.

---

1 „Literal, o întindere de pămînt care se prezintă unui observator.“ Françoise Choay și Pierre Merlin, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, p. 621.

2 Despre împrejurările apariției picturii de peisaj și configurarea conceptului modern de peisaj, a se vedea cartea lui Andrei Pleșu: *Pitoresc și melancolie*, op. cit., pp. 9-19. Cf. și Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape“, in *Norm and Form*, pp. 107-121.

3 Pentru evoluția cuvintelor desemnînd peisajul în diferitele limbi europene, mă bazez pe studiul lui Catherine Franceschi-Zaharia: „Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes“. Pentru o definire a conceptului de peisaj se vedea și Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, vol. I, pp. 47 și următoarele. Și aici e discutat sensul „terț“ al cuvîntului, anume cel de ținut, la care vom mai reveni în cele ce urmează.

4 Peisaj: peisagiu, peisaje, s.n. 1. parte din natură care formează un ansamblu artistic și este prinsă dintr-o singură privire; priveliște; aspect propriu unui teritoriu oarecare, rezultînd din combinarea factorilor naturali cu factorii creați de om. 2. gen de pictură sau de grafică avînd ca obiect reprezentarea cu precădere a priveliștilor din natură; (concr.) tablou, fotografie care reprezintă un peisaj. 3. descriere, reprezentare a naturii în opere literare; compoziție literară descriptivă. [pr. pe-i-. – var. Peisagiu, s.n.] – din fr. paysage sau it. Paesaggio. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a-II-a, Univers Enciclopedic, București, 1998. În *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement*, primul sens al cuvîntului peisaj este „o întindere de ținut care se prezintă unui observator“, p. 621.

5 Augustin Berque, în *Les raisons du paysage*, încearcă o apropiere între cultura peisajeră europeană și cea extrem orientală, inclusiv comparînd terminologia specifică. Prezentul discurs, pentru că se ocupă de mediul amenajat postindustrial european, se mărginește la a trata fenomenul peisajului în Europa, chiar dacă se va referi ocazional și la exemple extra-europene pentru a scoate în evidență o trăsătură sau alta tipic europeană.

Povestea unei excursii

Acum mai bine de 675 de ani, pe 26 aprilie 1335, Francesco Petrarca a escaladat vîrful muntelui Ventoux din Provence, unde a descoperit peisajul. Avea 31 de ani.

În mod tradițional, această dată e considerată ziua de naștere a peisajului în Europa; după un mileniu de contemplare creștină a sufletului ca oglindă a dumnezeirii, de-a lungul căruia privirile europenilor au scrutat viața interioară căutînd frumusețea în chipul de nevăzut al Creatorului, unul dintre noi a văzut pentru prima dată frumusețea lumii create. Alesul destinului nu era un oarecare: Petrarca este celebrat de la Burckhardt încoace ca unul dintre inventatorii modernității[6], dacă nu chiar cel mai important dintre ei. Era un cleric membru al Ordinului franciscan care, grație și poeziilor scrise în limba populară în care cîntă iubirea lumească[7], avea să devină un cărturar celebru încă în vremea sa. Este de aceea de presupus că avea toate datele pentru a fi mijlocitorul acestei revelații atît de moderne: o iluminare în același timp sacră și profană.

Excursia în sine nu promitea mare lucru; a fost întreprinsă „doar din dorința de a vedea un loc vestit prin înălțimea sa". Petrarca aflase, citindu-l pe Titus Livius, că „Filip al Macedoniei crezuse că vede de pe culmea muntelui Hemon din Thesalia două mări, Adriatica și Pontul Euxin", și voia să încerce ceva similar. Ajuns în vîrf, după osteneli și peripeții, rămîne „ca amorțit de uimire, surprins de aerul neobișnuit de ușor și de spectacolul copleșitor de grandios." Uimirea nu îl face însă să uite referințele livrești: privind în toate direcțiile, nu i se mai părea „atît de necrezut tot ce se povestește despre Athos și Olimp". Văzînd Alpii în depărtare, se înduioșează cu gîndul la „cerul Italiei pe care sufletul îl vedea, iar ochii îl căutau în zare". Pradă a ceea ce astăzi am numi emoție estetică în fața frumosului natural și derutat de insolitul sentimentelor sale, Petrarca se gîndește să caute răspuns la Sfîntul Augustin, ale cărui *Confesiuni* le poartă totdeauna cu sine. Deschide cartea la întîmplare, iar primul pasaj care-i cade sub ochi este următorul: „oamenii merg să admire culmile înzăpezite, valurile mării, curenții oceanului sau mișcarea astrelor și uită de ei înșiși"[8]. Tulburat peste măsură, „furios din cauza admirației pe care o încerca[m] pentru lucrurile pămîntești", pornește intempestiv la vale, refuzînd să dea explicații fratelui său mai tînăr, singurul companion de drumeție. În aceeași seară, într-o scrisoare elaborată și împănată cu citate cărturărești, va împărtăși părintelui său spiritual cele întîmplate. Nu voia ca „amînînd, schimbarea stării sufletești să stingă dorința de a scrie"[9].

Această rară „confesiune", modernă și prin aceea că e pasionată și totodată lucidă, nu e totuși singura mărturie timpurie a faptului că peisajul era pe cale să se instituie ca obiect estetic în spritul european[10]. Însă – poate și datorită faimei autorului – ea constituie cu siguranță o mărturie exemplară tocmai prin felul în care își asumă explicit noutatea. Chiar dacă aici nu-i vom mai aplica lui Petrarca eticheta, de acum mult-prea-decolorată, de „primul om modern", nu putem să nu fim impresionați de intensitatea cutremurării sale „moderne" în fața revelației frumosului natural[11].

Cu siguranță că această întîlnire cu peisajul (care încă nu avea nume) nu va fi fost singulară în epocă: formidabila carieră de succes a picturii olandeze de peisaj în secolele XV-XVI dovedește cu prisosință că vremurile erau coapte pentru o astfel de deschidere a sensibilității – nu numai a elitelor cărturărești și artistice, ci și a celei comune. Va fi însă nevoie să mai treacă mai bine de patru secole de la ascensiunea lui Petrarca, pînă cînd Edmund Burke va redacta prima încercare sistematică de a teoretiza pe tema frumosului natural și artistic[12]. El va marca astfel desăvîrșirea emancipării fenomenului estetic de sub tutela religiei, proces ale cărui începuturi își găsesc o atît de dramatică expresie în scrisoarea lui Petrarca.

Desigur, această seducătoare istorie trebuie luată cu binișorul. În lucrarea amintită[13], Andrei Pleșu relativizează convingător mitul dezinteresului medieval pentru natură, găsind dovezi numeroase care să-l infirme. Însă chiar dacă frumosul natural a fost mereu admirat de-a lungul istoriei europene, reprezentarea sa ca obiect estetic de sine stătător și ca metaforă a transcendenței este cu siguranță un fenomen cultural de dată mai recentă.

Odată „văzut", nu înseamnă însă că peisajul a și căpătat contururi precise. Dimpotrivă: deși termenul de peisaj, după o evoluție relativ ușor de urmărit, a sfîrșit prin a-și dobîndi înțelesurile lexicale știute, sensurile sale secundare, *conceptul* de peisaj constituie miezul unei gîlcevi de care participanții nu sînt întotdeauna conștienți, dar care transpare printre rîndurile cvasi-totalității literaturii în domeniu.

6 Jacob Burckhardt – în lucrarea sa de referință: *Die Kultur der Renaissance in Italien* – nu pierde nici un prilej pentru a scoate în evidență statura culturală ieșită din comun a lui Petrarca, fie că e vorba de domeniile în care acesta a excelat cu adevărat, fie, mai ales, cînd e vorba de a comenta noile deschideri în cultura europeană. Desigur, totul e subordonat reprezentării burckhardtiene a Renașterii ca o fractură în istoria culturii, spre deosebire de interpretări mai recente care consideră invențiile Renașterii timpurii ca fiind în egală măsură roade ale evoluțiilor medievale tîrzii (de pildă în cărțile lui Peter Burke: *The Renaissance Sense of the Past*, *Az olasz reneszánsz*, sau *Renașterea europeană*).

7 Spre deosebire de Beatrice a lui Dante, ființă idealizată în maniera dragostei curtenești a trubadurilor medievali, Laura lui Petrarca era o femeie în carne și oase. Pe numele întreg Laura de Noves, la vîrsta de 15 ani s-a măritat cu marchizul Hugues De Sade, fiind după toate probabilitățile stră-străbunică a faimosului descendent al familiei, un autor prea libertin pînă și pentru libertinul secol XVIII. Petrarca s-a îndrăgostit de Laura pe 6 aprilie 1327 la biserica Sainte Claire din Avignon, cu (aproape exact) șapte ani înainte de a fi urcat pe Mont Ventoux, unde „a descoperit peisajul".

8 „et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et gyros siderum, et relinquunt se ipsos", Augustinus, *Confessiones*, 10.8.15.

9 „Lettre à Dionigi da Borgo San Sepolcro", 26 aprilie 1335, in Joachim Ritter, *Paysage*, pp. 36-56.

10 Roger amintește de relatarea unui anume Antoine de Ville, scutier al regelui Carol al VIII-lea (1470-1498), în care deliciul resimțit în fața unui peisaj natural este exprimat în mod explicit. *Op. cit*., p. 85.

11 Descoperire favorizată, desigur, de fondul unei predispoziții lirice ieșite din comun și de sensibilitatea „condiționată" de cei șapte ani de iubire fără speranță pentru Laura.

12 Prima versiune a lucrării sale *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful* apare în 1747.

13 *Pitoresc și melancolie*, p. 59 și următoarele.

Formă și fond

O semnificativă parte a literaturii franceze de teoria peisajului[14] e într-un oarecare consens cînd asociază acestui concept un referent evanescent – peisajul există doar în mințile noastre: dacă nu sîntem învățați să-l „vedem“, ce avem în fața ochilor înseamnă pentru noi nu peisaj, ci orice altceva – rîu, ogor, colină, țărm de mare etc. În acest caz, distanța dintre privitor și peisaj rămîne de netrecut. Peisajul francez este un lucru esențialmente vizual-mental. Îndepărtat prin definiție, el rămîne de neatins[15].

În schimb englezii, americanii, germanii și australienii pot pătrunde în peisaj, după ce mai întîi l-au contemplat de pe poziția abstract-vizual-estetizantă pe care par să nu o poată părăsi mulți francezi. Și asta pentru că în literatura de specialitate anglo-saxonă cuvîntul peisaj mai apare cu un al treilea sens foarte puternic marcat. Dacă manifestarea materială a termenului de *paysage* poate fi cel mult imaginea unei privelişti (picturală, fotografică etc.), spre deosebire de el, *landscape* înseamnă și acel lucru fizic (compus dintr-o sumedenie heterogenă de elemente) care, „văzut cît cuprinzi cu privirea“, devine în franceză *paysage*. Dacă sintagma de peisaj cultural, de pildă, are sens în tradiția franceză doar dacă e metaforică, în cea anglo-saxonă, în aria semantică a „celui de al treilea înțeles“, cuvîntul peisaj se pretează – în asociație cu diverse atribute – la a alcătui compuși care desemnează discipline cu drepturi depline, cum ar fi istoria peisajului, conservarea, sau chiar arheologia peisajului.

În cartea sa dedicată esteticii peisajului, Rosario Assunto reia și el diferitele sensuri ale cuvîntului peisaj, de acestă dată pornind de la devenirea lexicală a termenului italian *paese*. Astfel,

> „… peisaj înseamnă, printr-un consens general al dicționarelor [limbii italiene], un teritoriu mai mic sau mai mare, așa cum apare el vederii, constituindu-se ca obiect, cel puțin potențial, de reprezentare picturală.“[16]

La toată această încîlcită configurație semantică se mai adaugă neînțelegerea iscată prin familiarele expresii de „peisagistică“ și „arhitectură peisajeră“. Contrar a ceea ce ar putea sugera cuvîntul, peisagistica se referă la disciplinele implicate în amenajarea grădinilor, nu a peisajelor. Arhitecții peisagiști nu proiectează peisaje, ci grădini în tradiția grădinii peisajere inventate și dezvoltate în Anglia secolului XVIII. Spre sfîrșitul aceluiași secol și în cel următor, versiuni (pitorești, romantice, eclectice etc.) ale acestui stil jardinier apăreau în întreaga Europă – România nefăcînd excepție. De atunci, practic nu s-au mai conceput grădini fără elemente peisajere mai mult sau mai puțin pregnante – de unde probabil și harababura semantică.

Una dintre explicațiile pentru nedeterminarea semantică anglo-germană, mult mai vădită decît relativa limpezime franceză (operațională în pofida polisemiei

14 Ne gîndim la autori ca Augustin Berque, Anne Cauquelin, Catherine Franceschi-Zaharia, Monique Mosser, Alain Roger.

15 Desigur, există destui specialiști francezi, în special în zona politicilor peisajului, care își însușesc accepțiunea „materială“ a cuvîntului.

16 Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, vol. I, p. 51.

firești a termenului peisaj), se află așadar în originea diferită a cuvîntului. Dacă, așa cum am arătat mai sus, în timp ce *paysage* a fost termenul nou inventat pentru a desemna un concept nou și el, cel de *landscape* a glisat semantic, păstrîndu-și *și* sensul originar, preexistent apariției conceptului modern pe care era chemat să-l desemneze.

În partea introductivă a studiului său[17], britanicul Richard Muir face o tentativă de a despărți apele. Aflăm că doar o minoritate a specialiștilor ocupați în zona culturală anglo-saxonă de chestiunile peisajului își propun să limiteze aria semantică a termenului de *landscape*, fără a găsi însă suficientă adeziune în rîndul confraților:

> „Diferențele dintre diversele abordări sînt destul de adînci.[...] Pe de o parte, există o practică convențională de a vedea peisajul ca o porțiune materială și tangibilă a mediului natural și cultivat. Pe de alta, peisajul e tratat ca «un mod de a vedea»“[18].

Resemnat cu starea de fapt, Muir (el însuși de meserie „istoric al peisajului“) se lansează apoi lipsit de griji printre cele trei sensuri principale ale cuvîntului; în textul lucrării sale, contextul nu e întotdeauna suficient pentru a ne da seama dacă, citind într-un loc *landscape*, e vorba de reprezentare, privelişte sau regiune.

> „Nu sînt semne că interesul pentru peisaj ar fi în scădere, dar rămîne de văzut dacă în anii ce vin se va progresa spre o disciplină mai coerentă a studiilor de peisaj sau, dimpotrivă, diferențele dintre aplicațiile obiective și cele subiective ale peisajului se vor adînci“[19].

Eșecul în a modera polisemia termenului de *landscape* în discursul teoretic anglo-saxon are ca rezultat un oarecare vacarm conceptual care favorizează indirect, pe termen mediu, confuzia semantică a mediului amenajat propriu-zis.

Dincoace de Canalul Mînecii, Augustin Berque, una dintre vocile marcante ale noii geografii umaniste, stabilește criteriile pentru a determina caracterul peisajer complet sau incomplet al unei civilizații[20]. Metoda – poate controversabilă în detaliu – se dovedește mai curînd rodnică prin aceea că implicit re-determină sensurile cuvîntului *paysage*. Face asta *à rebours*, adică nu purcede prin a forța un set de sensuri asupra unui lexem, ci descrie situația culturală din care sensurile cuvîntului răsar în mod firesc.

Italianul Assunto, însă, este interesat de ipoteza

> „de a avea conștiința peisajului *înainte* de pictură (sau *după* pictură), ba chiar *independent* de pictură. *Peisajul în sine, și nu simpla imagine a peisajului*...“[21]

17 *Approaches to Landscape*.

18 *Ibid*., p. xiv.

19 *Ibid*., p. xix.

20 În lucrările sale: *Les raisons du paysage*, *Écoumène* și *La pensée paysagère*.

21 *Peisajul și estetica.,* vol. I, p. 51.

De aceea, plecînd de la disfuncțiile (formulate oarecum în spirit heideggerian) care marchează prezența noastră azi în lume, el constată existența, în discursul contempran, a unei echivalențe între peisaj și „spațiul care se constituie ca obiect de experiență estetică“[22]. Discutînd peisajul în termeni de metaspațialitate, cu toate că marchează caracterul abstract al noțiunii, Assunto lasă și el indecisă natura subiectiv-vizuală a peisajului.

Desigur, nu se pune problema excluderii unuia sau altuia dintre sensurile termenului de peisaj încetățenite în literatura de specialitate a diferitelor școli; dar nici nu se poate întreprinde vreo încercare de limpezire a relațiilor arhitecturii cu peisajul, fără a pune mai întîi la locul lor diferitele înțelesuri asociate ideii de peisaj. Absența, deocamdată, a unui consens în jurul înțelesurilor termenului *landscape* în literatura anglo-saxonă, menține o neînțelegere care avantajează stadiul semantic, prin comparație mai clar, în care a ajuns termenul *paysage* într-o parte semnificativă a literaturii franceze; mai mult, deoarece termenul „peisaj“ a fost preluat în românește din franceză, este practic și totodată legitim să-l folosim în economia discursului teoretic numai cu cele două înțelesuri definite cu relativă pecizie: cel de „vedere cît cuprinzi cu privirea“ și cel de „reprezentare picturală a unei priveliști“.

Pentru „cel de al treilea sens“ al corespondentului anglo-saxon (*landscape*), pe care l-am putea aproxima ca „teritoriu cu un caracter definit atît de datele naturale cît și de succesiunea interacțiunii dintre locuitori și mediul pe care-l locuiesc“, mă voi feri să utilizez „peisaj“. Mă voi mulțumi, după caz, să vorbesc de culturi agricole, zone construite dens sau nu, formațiuni geologice, instalații energetice sau industriale etc. Vor fi evitate combinațiile metaforizante de genul peisaj cultural, social, economic; chiar și compușii care păstrează sensul originar, de tipul peisaj urban sau industrial, vor apărea cu parcimonie, doar dacă contextul va face folosirea lor inevitabilă. La rigoare, în loc de a vorbi de „peisaj cultural“, de „arheologia și istoria peisajului“ sau de „politici ale peisajului“, voi utiliza sintagme echivalente ca de pildă: „teritoriu cultural“, „arheologia și istoria teritoriului“ sau „politică teritorială“.

Astfel pot fi reduse, pe de o parte, fundăturile semantice care abundă în literatura de specialitate. Pe de altă parte, operînd distincția dintre priveliștea *întotdeauna* valorizată estetic și mediul fizic din a cărui cuprindere cu privirea rezultă peisajul, putem pune în evidență tocmai pendularea între cele două posturi fundamentale în care ne regăsim prin relația cu peisajul: membri retrospectivi ai unor societăți postindustriale, am părăsit – mental, firește – pe veci mediul natural-amenajat pe care-l locuim totuși. Ne-am îndepărtat de el împinși de căutarea neobosită a sentimentului de siguranță, aceeași căutare care ne-a făcut să ne adăpostim pentru prima oară într-o grotă. Distanțarea de acum oferă posibilitatea privirii înapoi din singura poziție în care își poate găsi loc trăirea estetică a naturii. Dar îndepărtarea pericolelor pe care le presupune viața în mijlocul naturii și contemplarea ei în siguranță se fac în detrimentul trăirii corporale. Este una dintre trăsăturile care deosebesc o civilizație peisajeră de una „naturală“.

22 *Ibid.,* p. 52.

Civilizații peisajere

Expresia îi aparține lui Augustin Berque și desemnează acele societăți care îndeplinesc criteriile identificate tot de el ca fiind definitorii pentru o integrare completă a frumosului natural. La prima vedere excesiv de stricte, criteriile sale se arată, mai degrabă, a fi rezultatul observației decît un sistem de referință convenabil ales. De aceea, ele funcționează ca un model coerent a cărui aplicare se dovedește neașteptat de eficace.

Mai întîi, Berque definește patru criterii cu ajutorul cărora fenomenul modern al peisajului european este determinat teoretic, laolaltă cu terminologia sa specifică, contextul istoric și preistoria sa. Astfel, pentru a fi pe deplin „peisajeră“, o civilizație trebuie să aibă: (1) o reprezentare poetică a peisajului, (2) una grădinărească, (3) una picturală și (4) unul sau mai multe cuvinte pentru desemnarea peisajului[23]. Exemplele chemate să susțină modelul sînt numeroase și suficiente pentru a convinge că în afara Chinei clasice – cu, în jur de un mileniu înaintea Europei apusene, fenomenul răspîndindu-se ulterior în Extremul Orient, mai cu seamă în Japonia[24] – doar Renașterea a mai cunoscut complexul social și istoric propice constituirii complete a peisajului ca obiect estetic. Într-o lucrare mai recentă, dedicată problematizării relației noastre cu mediul amenajat și în același timp pledoarie pentru inventarea unei noi asumări a acestei relații, Berque adaugă un al cincilea criteriu necesar pentru definirea unei civilizații peisajere desăvîrșite: (5) cel al existenței unei teorii a peisajului[25]. În sfîrșit, un al șaselea și un al șaptelea criteriu[26], (6) existența unei arhitecturi menite să mijlocească o frumoasă vedere și (7) existența unei toponimii specifice se adaugă celorlalte, pentru ca în acest fel să fie respinse și ultimele contraargumente bazate, de pildă, pe caracterul aproape-paisajer al culturii romane din perioada imperială. China de la sfîrșitul dinastiei Han[27] și Renașterea europeană – cu o întîrziere semnificativă, de circa un mileniu – rămîn singurele pretendente de necontestat la titlul de descoperitoare ale peisajului. Cu toate acestea, al cincilea și al șaselea criteriu apar mai slabe în comparație cu primele patru. Pentru scopurile prezentei încercări, primele patru criterii se

23 *Les raisons du paysage*, pp. 34-35.

24 O incursiune sugestivă, chiar dacă nu exhaustivă în istoria și simbolica grădinilor extrem orientale se găsește în *Extrême-Orient, Extrême-Occident.* 2000, Nr.22, „L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam“.

25 *Écoumène*, pp. 160-161. Acest criteriu le precede pe celelalte patru, iar exemplul citat este lucrarea lui Zong Bing (375–443), *Introducere la pictura de peisaj*.

26 Apărute în *La pensée paysagère*, capitolul „Ils ne savent pas voir“, paragraful 9, „Les témoins de la naissance du paysage“.

27 206 îCr – 221 dCr; În aceeași epocă se situează și narațiunea povestirii „Comment Wang-Fô fut sauvé“ de Marguerite Yourcenar, in *Nouvelles Orientales*, Gallimard, Paris, 1978; pictorul legendar se salvează plecînd cu barca, dispărînd dincolo de orizontul peisajului marin pe care l-a pictat.

vor dovedi suficiente, definind îndeajuns obiectul cercetat. În același timp, ele lasă și destulă libertate pentru reinterpretare.

Este important să notăm că una dintre concluziile demersului definitoriu al lui Berque este fixarea semantică a noțiunii de peisaj cu două înțelesuri primare: cel de priveliște (evanescentă, subiectivă, inefabilă) percepută ca obiect estetic, și cel de reprezentare picturală a acesteia sub forma unor imagini bidimensionale care reinterpretează artistic priveliștea, fixînd-o. Ca sub-categorii ale celei din urmă apar și reprezentarea literară (descrierea în proză ori pastelul) și grădina peisajeră; dacă reprezentarea poetică nu are nici o dimensiune spațială, cea grădinărească le posedă în schimb pe toate trei.

Alain Roger preia cele patru criterii ale lui Berque pentru propriul său demers teoretic[28]. Grațios eseu filosofic, lucrarea pe care o evocăm nu aduce doar o contribuție la limpezirea suplimentară a fenomenului peisajer european. Roger propune o formulă dintre cele mai interesante: dacă, spune el, peisajul este un construct mental care există doar în măsura în care sîntem condiționați cultural să-l „vedem“, atunci trebuie că există un mecanism psihologic „estetizant“ pus în funcțiune de sensibilitatea dobîndită față de frumosul natural. Operația are și un nume: *artializare*. Artializăm mediul locuit în două feluri: vizual-mental – adică îl vedem și-l valorizăm estetic ca peisaj; respectiv fizic, prin aceea că intervenim asupra mediului schimbîndu-i configurația cu amenajări de toate felurile, orientate în direcția unei adecvări estetice. Operînd distincția semantică știută și constatînd absurditatea „conservării peisajului“, lui Roger îi vine la-ndemînă ca, la capătul argumentației sale, să presupună că am putea vedea cîndva frumosul și acolo unde astăzi ni se pare absent: în peisajele cu autostrăzi sau în cele cu centrale electrice eoliene[29].

Artializarea este, fără îndoială, un concept util în încercarea de a înțelege mai bine relația „obiectului de arhitectură“ cu contextul. Pentru moment, însă, cele de mai sus invită la formularea unei concluzii parțiale – care va fi o premisă utilă pentru dezvoltarea pe mai departe a prezentei argumentații. Concluzia sună astfel:

Peisajul ca atare e ceva care nu este

Această afirmație paradoxală se cere însă nuanțată: peisajul – în accepțiunea termenului pentru care am pledat mai sus – apare așadar ca ceva ce nu există în mod real, decît sub forma unor imagini (picturale, fotografice etc., adică *peisaje*) care încearcă să fixeze inefabile vederi cuprinse cu privirea de cineva, într-o clipă, dintr-un anumit loc: *peisaje*. Altă persoană, stînd în același loc la același moment, va vedea alt peisaj; aceeași persoană aflată în același loc, ceva mai tîrziu, va privi într-altă direcție, într-altă lumină, cu altă stare de spirit... Un pas înainte și orizontul se va muta imperceptibil. O pasăre în zbor și semnificația priveliștii se schimbă.

Desigur, perceperea unui loc este corporală, participă la ea toate simțurile; însă tocmai asta distinge peisajul ca obiect estetic: calitatea covîrșitor vizuală a emoției. Sunetele, miresmele sau temperatura vor influența impresia de ansamblu, dar rostul peisajului, înainte de toate, este acela de a fi văzut.

Abia înțeles astfel, conceptul de peisaj poate deveni cu adevărat productiv în încercarea de a-i găsi locul într-o teorie a spațiului amenajat. Unitatea în diversitate pe care o realizează peisajul, făcînd ca mulțimea virtual nesfîrșită de priveliști să poată fi conceptualizată în termeni de maximă generalitate, îi conferă un colosal potențial de aglutinare a „reprezentării fragmentate“[30] a lumii locuite.

Însă oricît de contemplativ și distant ne-am raporta la peisaj, nu încetăm totuși să locuim cît se poate de concret mediul parțial amenajat pe care o parte a noastră îl consideră estetizant și pasiv. Iar a locui este echivalent cu o permanentă interacțiune între noi și mediu. Rezultatul interacțiunii este reconfigurarea continuă și în profunzime a mediului; schimbarea *imaginii – peisaj* nu atinge decît suprafața lucrurilor. Iată un argument în plus pentru a despărți sensurile estetice de cele empirice ale ideii de peisaj.

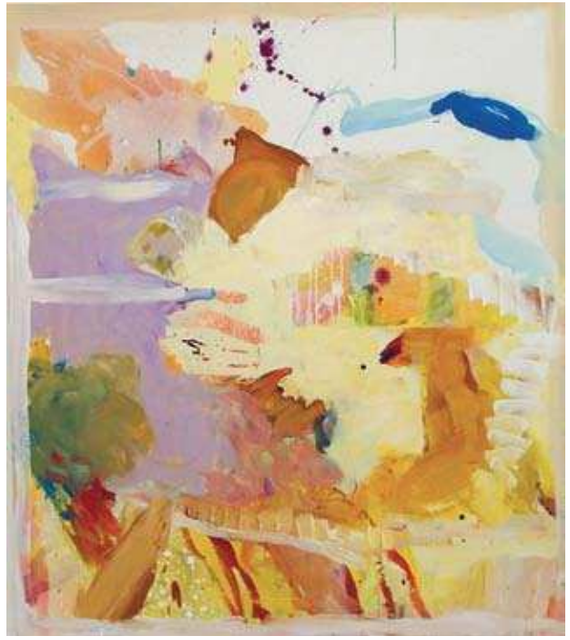
Natura peisajului este pînă la urmă aceea a ambivalenței prezenței noastre în lume, ambivalență simetrică cu dedublarea semantică a cuvîntului: reflexivi-activi, amenajăm și contemplăm succesiv și concomitent; sîntem (cu schimbul sau simultan, lucid sau schizofrenic) pictori și *parerga*, spectatori și actori. Drama locuirii se desfășoară în același dublu registru al prezenței și absenței (ca într-unul din desenele lui Escher cu spații imposibile), consumată în neîncetata pendulare dintre înăuntru și afară.

28 *Court traité du paysage*.

29 *Ibid*., pp. 16-17 și 142-146.

30 Cf. expresiei lui Veselý, vezi *supra*, nota 9, cap. 2.

Berna, Elveția. Grădina de trandafiri, 1917.



Maria Zgraggen, K im berner Rosengarten, pigment acrilic pe pînză, 2006.
Lucrare publicată prin amabilitatea artistei.
Reprezentare a reprezentării: dacă orice grădină este o metaforică imagine a lumii locuite, imaginea grădinii este un joc de grad secund și o mise en abîme a ideii de loc.

Bucegii văzuți de pe Zănoaga Pietrei Craiului, 2005.
Peisaj alpin transilvan unde, cu toată relativa lor micime, așezările omenești din vale determină caracterul antropic al priveliștii.

Niederrickenbach, cantonul Nidwalden, Elveția, 2007.
Satul, situat la o altitudine de 1158 metri, este accesibil numai pe jos sau cu telefericul.
Primul teleferic, construit în 1911, a fost modernizat de mai multe ori în decursul unui secol.

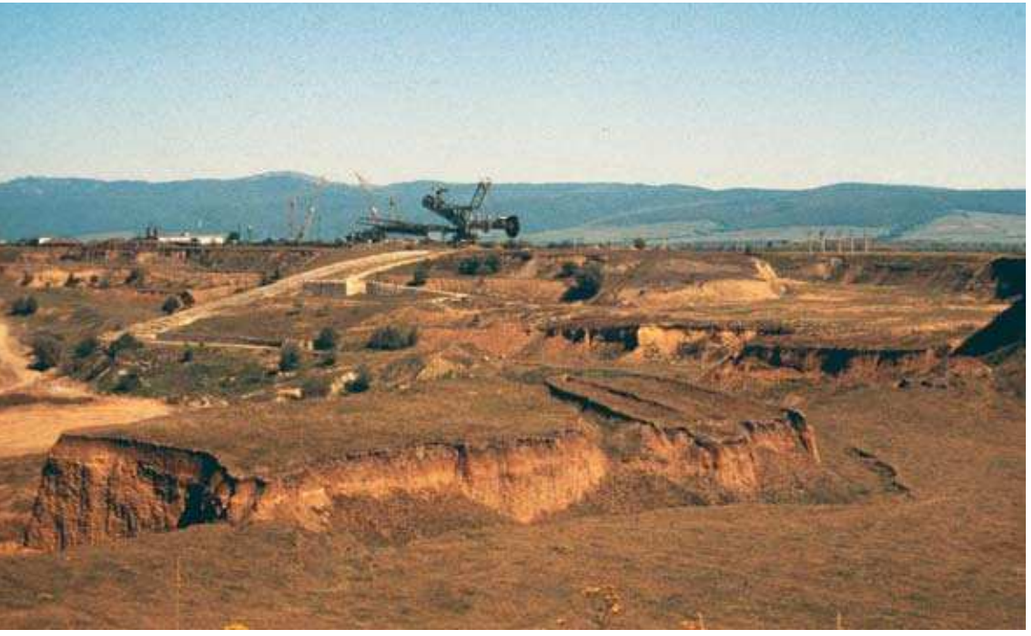
Niederrickenbach, cantonul Nidwalden, Elveția, 2007.
Mănăstirea benedictină Maria-Rickenbach a fost întemeiată la 5 septembrie 1857, odată cu sosirea primelor șase călugărițe.

Niederrickenbach, cantonul Nidwalden, Elveția, 2007.
Elaborata compoziție cu chalet și pitici de grădină (Gartenzwergli) este o piesă de decorație a spațiului public.

Bürglen, cantonul Uri, Elveția, 2006.
Vederea văii Schächental de la altitudinea de peste 900 de metri, pe fundalul Alpilor învăluiți în nori de iarnă. Este genul de peisaj care nu a început să fie prețuit decît începînd cu romantismul și cu consacrarea categoriei de sublim ca pandant și complement al frumosului.

Lausanne, cantonul Vaud, Elveția, 2006.
Peisaj cu vii, toamna, pe țărmul lacului Geneva. Pantele orientate spre sud oferă condiții optime pentru cultivarea viței de vie. Aceste culturi determină un peisaj cu puternice trăsături antropice, subsumabil categoriei de „peisaj cultural".

Lausanne, cantonul Vaud, Elveția, 2006.
Contrastul dintre planul mijlociu, cultivat, blînd și senin și cel depărtat al lanțurilor muntoase este o ilustrare elocventă a binomului categorial frumos-sublim, care a caracterizat peisajul de la secolul XVIII încoace.



Valea Crișului, Covasna, 2004.
Situl industrial al minelor de cărbune brun. Închisă la începutul anilor 1990, dupa sfîrșitul regimului comunist, exploatarea de suprafață a lăsat în urmă un considerabil dezastru peisajer și ecologic.

Valea Crișului, Covasna, 2007. Foto Radu Matei.
Un proiect de reabilitare peisageră a zonei devastate este în curs de realizare. Din întreaga suprafață de 94,5 hectare a gropii adînci de 35 metri se vor amenaja: un lac de agrement de 27,2 hectare, 20,5 hectare de suprafață înierbată și 47,7 hectare (jumătate a întregii suprafețe) de pădure plantată. Cf. I. Pătrușoiu, Memoriu tehnic al restaurării economice a minei de la Valea Crișului, Craiova, 2006.

Valea Crișului, Covasna, 2010.
Lacul artificial este pe cale de a se umple, în timp ce malurile sînt construite prin readucerea și taluzarea pămîntului strîns în haldele de steril și în haldele de pămînt arabil.

6. A fi sau a nu fi în peisaj

Peisajul constituie azi – la propriu și metaforic – orizontul existenței noastre. Privirea europenilor, care odinioară – cînd nu se pierdea în imaginar, în căutarea frumuseții celeste a Zeului de nevăzut – se oprea asupra lucrurilor aflate la distanță apropiată sau medie, a învățat de la Renaștere încoace să scruteze intrepid zările. Teritoriul pe care-l amenajăm și locuim azi se măsoară la scara planetei. De aceea, nimic nu e mai obișnuit, decît ca fundalul peisajer să constituie în cultura europeană contemporană un sistem vizual de referință omniprezent: chiar imaginile primilor pași ai omului pe Lună s-au întipărit în memoria secolului XX ca fiind făcuți într-un peisaj, ce-i drept selenar, cu un orizont caraghios de apropiat, de după care răsare straniu și totuși familiar, în chip de astru local, Pămîntul.

Cît privește peisajul ca „orizont existențial“ în sens figurat, dominația suverană a vizualului în cultura postindustrială nu mai trebuie să fie demonstrată. Exemple extreme ale manifestării acestei stări de lucruri abundă, de la locuința experimentală a lui Bill Gates, în care se spune că „ecrane imense de mare rezoluție, conectate la calculatoare super-puternice capabile să caute în imense baze de date cu imagini“[1], pot afișa în orice moment orice peisaj sau orice operă de artă, pînă la „grădina verticală“ a lui Patrick Blanc de pe una dintre fațadele muzeului Branly de la Paris.

Augustin Berque merge pînă la a considera că „cetatea noastră (în sens de *civitas* sau de *polis*, nu de urbs sau astu) se manifestă [azi] sub speciile peisajului, în orice teritoriu“; o atare tendință este legată de nenumărate aspecte desprinse din „arta contemporană [care demonstrează] estetizarea vieții de fiecare zi’; mărturie stă opera lui Andy Warhol“. Constatare care-l face pe Berque să anunțe, nici mai mult nici mai puțin decît *strămutarea mediului în peisaj*[2].

Am văzut că lucrurile nu au stat întotdeauna astfel. Peisajul a fost mai întîi „descoperit“ ca obiect estetic, apoi contemplarea sa secole de-a rîndul ne-a transformat radical modul de a vedea lumea, ba chiar și modul de a „vedea“ în general. Existența, în toate limbile europene de circulație internațională, a compușilor metaforici de tipul „peisajului artei culinare“ sînt în sine dovezi ale faptului că nu mai concepem nici o viziune de ansamblu altfel, decît ca peisaj:

1 Jean-Marc Mandosio, *L’effondrement*, p. 88.

2 *Histoire de l’habitat idéal*, pp. 290-291.

o priveliște cît cuprinzi cu ochii – sau cît cuprinzi cu ochii minții.

Trăim înconjurați de peisaj și modelăm realitatea sub formă de peisaj. Simplul fapt că-l numim astfel indică însușirea prin văz a mediului și, implicit, evaluarea sa estetică. Acesta e procesul vizual-mental denumit de Alain Roger „artializare *in visu*“, asociat cu perechea sa conceptuală, artializarea *in situ*: amenajarea de grădini peisajere[3].

Priveliștea din perspectivă culturală

Sînt cunoscute diferite versiuni ale episodului cu țăranul de bun simț care nu pricepe interesul orășenilor pentru frumosul natural. Și Petrarca a întîlnit unul, în timpul ascensiunii sale pe Mont Ventoux. O altă prelucrare a temei se regăsește la Kant care, în *Critica puterii de judecată*, reia (deja și el) anecdota furnizată de H. B. De Saussure cu țăranul savoiard care îi considera nebuni pe toți amatorii de cățărat pe ghețari[4]. Un alt țăran – occitan de această dată – e personajul dialogului relatat de pictorul Henri Cueco și repovestit de Alain Roger în cadrul reactualizatei discuții asupra chestiunii „educației ochiului“[5]. Tot el relatează rezultatul unor anchete recente care confirmă că și

> „la «ruralii» de astăzi, [...] deși acum beneficiază laolaltă cu citadinii (cu care seamănă tot mai mult) de o cultură difuzată masiv prin toate mediile, [...] se constată un real deficit estetic în perceperea propriei lor regiuni, care rămîne pentru ei un loc esențialmente al muncii și al rentabilității“[6].

Roger nu ratează prilejul de a cita dintr-un text favorit, *The Decay of Lying* de Oscar Wilde, unde acesta rezumă chestiunea spunînd: „unde omul cultivat prinde un efect, unul necultivat e prins de un guturai“[7].

Lucrurile nu stau altfel nici în culturile extra-europene.

> „Știm, din anchetele etnologice, că pentru anumite popoare din Amazonia, ca și pentru pigmeii din Africa centrală, pădurea constituie un mediu mai familiar decît oricare altul.“

Iar achuarii, una dintre populațiile jivaro din Amazonia, „concep pădurea în aceiași termeni ca propria societate, după modelul domestic al familiei“[8].

3 *Court traité du paysage*, pp. 16 și următoarele.

4 „In der Tat wird ohne Entwickelung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen. Er wird an den Beweistümern der Gewalt der Natur in ihrer Zerstörung und dem großen Maßstabe ihrer Macht, wogegen die seinige in nichts verschwindet, lauter Mühseligkeit, Gefahr und Not sehen, die den Menschen umgeben würden, der dahin gebannt wäre. So nannte der gute, übrigens verständige savoyische Bauer (wie Hr. v. Saussure erzählt), alle Liebhaber der Eisgebirge ohne Bedenken Narren.“ *Kritik der Urteilskraft*, § 29. Nu numai anecdota a făcut carieră, ci și teza despărțirii esteticului de practic, de nesusținut în pofida unei certe și necesare distanțe între realitate și reprezentare artistică. Iar în cazul arhitecturii, adică al artei locuite, a afirma puritatea experienței estetice este de-a dreptul absurd.

5 Alain Roger, *Court traité du paysage*; unul dintre dialoguri surprinde și ambiguitatea categoriei de frumos: „Eu:« *E frumoasă fîneața asta*.» Fiul lui Fage: «Da, face o mie de căpițe [de fîn].»“, p. 27.

6 *Ibid.*, p. 26. Cercetarea a fost făcută de Martin de la Soudière în mijlocul țăranilor din Margeride.

7 „Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold.“

8 Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, p. 54.

Țăranul e (cu picioarele) pe cîmp

Povestea evocată de Alain Roger cu pictorul de la oraș și cu țăranul occitan (care spun despre același loc: unul, că „e frumos acest peisaj“, iar celălalt: că „e un pămînt bun“[9]) e interesantă nu numai pentru *diferența* – deja mult discutată – dintre felurile celor doi interlocutori de a vedea locul, implicită pozițiilor culturale respective, ci și pentru *asemănarea* dintre ele, izvorîtă din faptul că amîndoi prețuiesc locul aidoma, adică pozitiv, chiar dacă evaluarea fiecăruia se bazează pe criterii provenite din registre existențiale distincte (supraviețuire versus delectare).

Cu adevărat relevantă pentru discutarea trăirii estetice peisajere ar fi însă compararea reacției acelorași, țăran și orășean, francezi, în fața priveliștii deșertului, să zicem, unde experiențe din aceleași registre ar da probabil valorizări opuse ca semn: „ah cît e de frumos“, ca rezultat al ochiului exersat în aprecierea peisajului, și „ce pămînt prost“, adică inutilizabil în scopuri agricole.

În sfîrșit, o a treia comparație revelatoare ar fi aceea dintre părerile țăranului și citadinului francez în fața peisajului saharian, puse față-n față cu cea a unui om din partea locului. Chiar dacă tuaregului, „țăranul“ nomad local, nici nu i-ar trece prin minte să caute lanuri de rapiță în deșertul nord-african în felul în care o face omologul său european, putem pesupune că imperceptibile (pentru european) semne de locuibilitate îndeplinesc în ochii tuaregului aceeași funcție de diferențiere. Acolo unde un străin de loc nu vede decît două colțuri de deșert la fel de aride, tuaregul poate fi încîntat de calitățile locului sau dimpotrivă.

În prima situație, atît citadinul cît și țăranul evaluează pozitiv priveliștea, dar spun și nu spun același lucru despre ea. Diferența de formulare vine din diferența de identificare – peisaj, respectiv pămînt – datorată diferenței de distanță față de ceea ce e privit. Distanță în sens cultural, dar și în sens corporal: ceea ce vede țăranul implică experiența perceperii pămîntului cu toate simțurile, față de ceea ce vede orășeanul, prizonier al perceperii *numai* vizuale a peisajului. În a doua situație, diferența de evaluare a priveliștii sahariene – frumos, respectiv prost – are aceeași sursă: unul identifică peisajul admirabil acolo unde celălalt vede doar pămînt neroditor. În a treia situație, cu tuaregul, apare diferența de identificare (peisaj-pămînt), peste care se suprapune diferența de percepție datorată „matricei spațiale“ a culturii de care aparțin personajele (pentru a relua sintagma lui Lucian Blaga).

9 „Louis, comment dis-tu: il est beau ce paysage? Il me regarde et je comprends que je lui pose un problème difficile. Après un long silence encore, il déclare enfin: «*Es brave lo païs*; on dit». Je viens de comprendre: le mot paysage n'existe en occitan ... L'incompréhension de départ n'était seulement due à l'habituelle difficulté de langage, mais à l'incompréhension du concept même de paysage. Le paysage pour lui, pour les gens, c'est le pays.“ Henri Cueco, „Approches du concept de paysage“, în Alain Roger, ed. *La Théorie du paysage en France 1974-1994*, pp. 168-169.

Cîtă vreme observatorii, chiar avînd o relație existențială fundamental diferită față de un loc anume, trăiesc în mijlocul aceluiași mediu geografic și cultural, teoria „perspectivei și refugiului“ dezvoltată de Jay Appleton[10] poate avea relevanță pentru întemeierea unei teorii estetice a peisajului. Însă îndată ce locul este privit de indivizi venind din culturi radical diferite, doar abstracția modului estetic de percepere, structurat pe alte valori decît cele de supraviețuire, poate institui instantaneu o relație de familiaritate cu un loc altminteri necunoscut. Cuprinderea cu privirea va fi de ajuns pentru „vînătorul de efecte“, ca să poată evalua peisajul ca frumos sau nu. În schimb, într-un spațiu geografic nemaivăzut, abordarea non-estetică se va regăsi la-nceput descumpănită: o simplă privire nu va revela decît stranietatea locului. În această situație este nevoie de o familiarizare nemijlocită, de stabilirea unei relații metabolice cu locul, sau măcar de o inspectare complexă, corporală. Se va recurge la pipăirea pămîntului, la mirosirea frunzelor și fructelor, cercetarea orientării pantelor, descoperirea surselor de apă; abia după aceea va putea fi calificat locul ca bun sau prost. Privirea estetică va suprapune asupra priveliștii o tramă unificatoare care anulează diferențele specifice ale elementelor sale componente, ca și distanța fizică dintre ele: tot ce devine parte a peisajului capătă de acum aceeași natură, fie că e vorba de relief, vegetație, edificii sau personaje. Această metamorfoză petrecută în imaginația „văzătorului de peisaje“ ține tot de ceea ce Alain Roger a denumit *artializare*.

Roger citează mai multe referințe, arătînd toate în aceeași direcție: lipsa distanței – ori a distanțării – existențiale anulează șansele trăirii estetice în fața peisajului. Cu alte cuvinte, din moment ce peisajul nu are existență obiectivă, ci este un mod de a vedea, cufundarea corporală în mediul natural face să dispară peisajul pe care același mediu l-ar putea genera doar dacă ar fi privit de la suficientă – și sigură – depărtare, adică dintr-o poziție care face ca alte simțuri, în afara văzului, să fie de prisos pentru perceperea mediului. Altminteri, în ochii țăranilor din partea locului, peisajul „evocat de orășeni, niște venetici, apare în cel mai rău caz străin și amenințător, iar în cel mai bun caz, derizoriu“[11].

Depărtare și distanțare

Desigur, *depărtarea* e chiar substanța peisajului – obiect estetic. Iar depărtarea înțeleasă ca *distanțare* e o condiție a apariției peisajului. În această ipostază, depărtarea poate și trebuie să fie citită în mai multe feluri.

10 În *The Experience of Landscape*, Appleton susține că trăirea estetică în fața peisajului are rădăcini preistorice. Pe vremea cînd eram deopotrivă vînător și vînat, trăind încă integral în mijlocul unui mediu natural care mai avea mult pînă să ajungă a fi perceput și conceput ca peisaj, plăcerea resimțită în fața unei priveliști ținea de satisfacția de identificare a unui loc de unde „poți vedea (perspectivă) fără a fi văzut (refugiu)“. Cf. *infra*, capitolul „Perspectiva și refugiul.“

11 Cf. Armand Frémont citat de A. Roger, *op. cit*. p. 28.

i. Mai întîi, cu sensul elementar, de distanță *fizică* necesară pentru a putea realiza o priveliște – a o cuprinde cu ochii. Posibilitatea de a considera o priveliște de la distanță e un privilegiu ce ține în primul rînd de datele noastre anatomice: de poziția bipedă și de felul în care ne sînt amplasați ochii. Firește, dintre toți oamenii, nu doar europenii moderni și chinezii care au trăit de la dinastia Han încoace priveau în jurul lor, profitînd de avantajele poziției erecte și ale văzului binocular. Este vorba, în cadrul acestei discuții, de a fi *deprins* să privești cu scopul precis de a vedea peisajul: *imaginea* naturii de dragul imaginii.

ii. În al doilea rînd, este vorba tot de depărtarea *fizică* în înțeles primar: o „distanță de siguranță". Privite de la adăpost, oricît ar fi de înspăimîntătoare culmile înghețate ale munților sau valurile mării pe furtună, ele pot mijloci trăiri estetice – mai ales în zona categoriei de sublim. Ideea „distanței de siguranță" necesară contemplării, ca o condiție a plăcerii estetice, e dezvoltată de Edmund Burke în studiul său fundamental[12] și reluată de la Kant încoace cu regularitate, cînd se discută evoluția ideii de peisaj.

> „Exact cum iubirea de frumos e dezinteresată, aprecierea sublimului depinde de experiența ideii de suferință și pericol, fără vreo amenințare reală. Astfel, atît în experiența frumosului cît și în cea a sublimului, subiectul este într-un fel desprins de obiect"[13].

Burke asociază categoriei de sublim un sentiment de „delicioasă groază". Vederea unui pericol inspiră teroare atît timp cît amenințarea e directă. De la oarecare distanță însă, la adăpost de pericolul văzut, groaza se îmbină cu o intensă plăcere[14]. În alt loc[15], cînd compară sublimul cu frumosul, Burke se referă la dimensiunile relative ale lucrurilor evaluate, ceea ce în termenii arhitecturii se traduce prin relația lor cu scara umană – un element esențial în raportarea noastră la peisaj. Consfințind „sublimarea" sentimentului de groază în plăcere a contemplării, „descoperirea" peisajului sălbatic, alpin, marin sau deșertic marchează consolidarea poziției estetice în considerarea lumii ca peisaj.

iii. E vorba, în al treilea rînd, de o depărtare *metaforică*. De cînd noi, europenii, privim istoria ca pe o evoluție liniară – altfel decît societățile tradiționale care trăiesc într-un timp evoluînd ciclic – întîmplările din trecut se situează la o „distanță" mai mare sau mai mică în *timp*. Sensul diacronic al trecutului s-a configurat în Renaștere – ca de altfel și ideea europeană de peisaj. Articularea perspectivei istorice asupra timpului este analizată de Peter Burke în cartea

12 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful.*

13 Steven C. Bourassa, *The Aesthetics of Landscape*, p. 29.

14 „When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience." E. Burke, *Op. cit*., partea I-vii, p. 40.

15 *Ibid*., partea III-xxvii, p. 124.

sa despre sensul renascentist al trecutului[16]. Aici, el stabilește o analogie între atitudinea istorică medievală și cea a culturilor primitive, așa cum apare descrisă în relatările antropologilor. Ritmul lent al schimbărilor sociale motivează absența perspectivei istorice și susține imaginea unei lumi care „a fost mereu cum este și azi"[17]. Pe măsură ce în societatea europeană schimbările sociale ajung să se petreacă la altă scară temporală (comensurabilă cu existența individului și nu cu a mai multor generații) și în paralel cu descoperirea congruenței surselor istorice, sentimentul îndepărtării progresive și inexorabile de trecut – pe cît mai distant, pe atît mai neclar în contururi – a devenit dominant. Pictura de peisaj, descoperire a aceleiași epoci, apare de acum și ca o transpunere în imagini a acestei deschideri a cercului timpului. Europeanul privește în trecut așa cum contemplă „linia atît de precisă și atît de arbitrară a orizontului [...] reperabil, dar de neatins"[18].

iv. Ajungem, astfel, în al patrulea rînd, la ideea de depărtare *metafizică*. În Europa, grație autonomiei cîștigate prin succesive revoluții tehnice, am părăsit mediul natural: ne-am urbanizat. În acest fel am cîștigat răgazul necesar pentru a întoarce privirea îndărăt, unde am zărit, nostalgici, silueta îndepărtată a cîndva amenințătoarei naturi. În cartea sa în care, plecînd de la condiția peisajului în pictură, discută condiția metafizică a omului în natură[19], Andrei Pleșu plasează chestiunea depărtării în cadrul unei „estetici a melancoliei". Este vorba de o depărtare ce „apare, în acest context, ca mediu specific al raportării omului la absolut". Privirea înapoi și din afară conferă o anume tristețe peisajului contemplat care conține, în acest fel, o trimitere către *sacral*: el devine „umbra unei pierdute devoțiuni, [...] substitutul modern al sentimentului religios"[20].

Al sentimentului religios creștin, am adăuga noi. Revine în minte, ca moment emblematic al începutului sensibilității peisajere moderne, excursia lui Petrarca pe Mont Ventoux. Cutremurarea pe care o mărturisește în fața a ceva familiar și totuși văzut dintr-odată cu alți ochi, duce fără îndoială cu gîndul la o „teofanie profană" – de unde și tulburarea cuiva avînd sentimentul de a fi păcătuit fără voie. Dumnezeul iudeo-creștin este unic, nevăzut și *de* nevăzut, astfel încît credinciosului să-i fie mai familiară „priveliștea" perfecțiunii divine văzută cu ochii minții, decît întruchiparea Creației văzută cu ochii.

Dacă instituirea peisajului – adică a naturii ca obiect estetic – în cultura europeană a început în Renaștere și s-a consolidat pe parcursul secolului XVIII, acest lucru s-a petrecut oarecum în paralel cu configurarea istoriografiei ca disciplină

16 *The Renaissance Sense of the Past.*

17 Așa apare de pildă lumea eschimoșilor. „Claude Lévi-Strauss consideră absența unui simț al perspectivei istorice ca trăsătură distinctivă a «gîndirii sălbatice»". *Ibid*. p. 18.

18 Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, p. 68.

19 *Op. cit.*.

20 *Ibid*., pp. 68-69.

modernă[21], dar și cu articularea științelor naturii. Se impunea progresiv un nou model al universului, așa cum l-a schițat Copernic. Altfel spus, în timp ce lumea ca totalitate apărea de acum de necuprins în mod obiectiv cu simțurile, peisajul reprezenta lumea sensibilă în care-și duceau viața oamenii – ceea ce fusese cîndva modelat ca un „univers ptolomeic“. Este tocmai binomul pe care-l definește Joachim Ritter, cînd afirmă că peisajul ca obiect estetic și natura ca obiect științific sînt cele două forme complementare ale raportării moderne la univers. Pentru el, „modelul „ptolomeic“ și cel „copernician“ reprezintă dedublarea (*Entzweiung*) reprezentării lumii într-una obiectivă și una subiectivă; însă Ritter nu vede în această separare o ruptură, ci mai curînd o reînnoită unitate între om și natură[22].

Ideea acestui „divorț amiabil“ dezvăluie o poziție încrezătoare, radical diferită de cea a lui Martin Heidegger, de pildă, în ale cărui reflecții asupra locuirii și edificării, relația omului modern cu lumea sa e considerată profund problematică. La el, *Bauen* fiind echivalent cu *Wohnen*, felul în care omul modern (ab)uzează de lumea în care trăiește constituie un mod pervertit de a locui[23]. Într-adevăr, reificînd-o atît direct, prin exploatarea nerațională a resurselor sale pentru a obține la capătul procesului obiecte utilitare, cît și prin reprezentări care o fixează în imagini picturale (adică tot niște obiecte), omul de azi pare să rateze tocmai esența relației sale cu natura.

Elementarul fapt că sîntem fatalmente parte a aceleiași biosfere terestre mă reține de la a împărtăși pesimismul heideggerian. Însă avertismentele sale, desfăcute din sugestivul lor înveliș metaforic, revelează neîndoielnicul fapt că azi, prin peisaj, întreținem și dezvoltăm față de natură un fel de depărtare *existențială*.

> „Acum și aici, Infinitul ne interesează în măsura în care limpezește, expunînd poetic, esența peisajului ca prezență a infinității în finitatea unui spațiu limitat.“[24]

Aici se cere făcută o observație. Descoperirea și perfecționarea tehnicii perspectivei lineare – tot în Renașterea europeană – constituie o temă cercetată din multe unghiuri, și din cel al importanței perspectivei pentru dezvoltarea picturii de peisaj. Totuși, însemnătatea secolelor de reprezentare picturală bazată pe desenul perspectiv nu poate fi accentuată îndeajuns. Dacă vizualitatea, prin intermediul imensei cantități de imagini care se difuzează prin toate mediile, a devenit azi o prezență culturală atît de puternică încît constituie o trăsătură caracteristică a societăților postindustriale, faptul se datorează și acestei relativ simple tehnici de reprezentare a spațiului.

> „Pentru cei obișnuiți cu stilul numit «Cimabue» [...], picturile lui Giotto au venit ca un șoc de incredibilă asemănare cu viața“[25].

Construcția grafică cunoscută ca perspectivă lineară e absentă din oricare gen de artă vizuală extra-europeană, ceea ce poate explica într-o oarecare măsură și raritatea „societăților peisajere“. Deși – conform celor patru plus două criterii ale lui Augustin Berque – China posedă o cultură peisajeră cu drepturi depline, nici pictura chineză de peisaj nu cunoaște construcția perspectivă propriu-zisă. Poate acesta e motivul pentru care grădina chineză – și, în descendența ei, cea orientală – nu a descoperit vreodată peisagismul „grădinii engleze“, iar iluzionismul pictural, chiar dacă e exportat astăzi pe toate meridianele globului, rămîne pînă în ziua de azi o practică de factură eminamente europeană.

21 Cf. Peter Burke, *op. cit*.

22 Joachim Ritter, *Landschaft*, traducerea franceză: *Paysage,* p. 73.

23 Martin Heidegger, mai ales în «… dichterisch wohnet der Mensch», «Die Frage nach der Technik», «Bauen Wohnen Denken», în *Vorträge und Aufsätze*.

24 Rosario Assunto, *Peisaj și estetică*, vol. I, p. 59.

25 Ernst. H. Gombrich, *Artă și ilozie*, p. 94. Iluzionismul reprezentării nu a încetat să fie perfecționat de atunci. Mai recent, iluzia vizuală realizează noi performanțe în producțiile cinematografice în 3D.

New York, Statele Unite ale Americii. Vedere spre nord de pe acoperișul turnului sudic al fostului World Trade Center, 2001. Efectul de „munte artificial“ este potențat de modul de amenajare a terasei-observator. Vederea à vol d'oiseau constituia un peisaj urban inedit, unde zgîrie-norii cei mai vestiți ca Empire State sau Chrysler puteau fi văzuți de sus.

Paris, Franța. Musée du Quai Branly, 2004, Jean Nouvel, Gilles Clément, Patrick Blanc.
Privită de aproape, fațada aduce cu un peisaj în miniatură.

Paris, Franța. Musée du Quai Branly, 2004, Jean Nouvel, Gilles Clément, Patrick Blanc.
Suportul fizic al grădinii de fațadă este o îmbrăcăminte de pîslă, în interstițiile căreia sînt prinse rădăcinile plantelor udate prin intermediul unui sistem computerizat.

Paris, Franța. Musée du Quai Branly, 2004, Jean Nouvel, Gilles Clément, Patrick Blanc.
„Grădina verticală" de pe fațada clădirii administrative a muzeului e compusă din sute de specii de plante.

București, România. Strada Sfinții Voievozi. Foto Ștefan Sîrbu.
Doar două specii intră în alcătuirea acestei „fațade verzi": iedera și vița sălbatică

București, România. Strada Sfinții Voievozi. Foto Ștefan Sîrbu.
Plantele cățărătoare își înfig rădăcinile direct în pământ.

Trei Scaune, România. Rîul Negru, 2008. Foto Ștefan Sîrbu.
Idila cu vaci pe malul rîului ar putea fi subiectul unui peisaj olandez,
german ori britanic din perioada de ascensiune (preromantică) a genului.

Ticino, Elveția. Ghețar, 2008. Foto Ștefan Sîrbu.
Personajul intermediar de pe cornișa colinei privește în aceeași
direcție cu autorul fotografiei, dar vede un peisaj puțin diferit.

Munții Rodnei, România, 2008. Foto Robert Schumacher.
În imagine nu apar stîlpii de electricitate nelipsiți din orice peisaj contemporan. Priveliștea poate fi
ilustrativă pentru configurația denumită de Lucian Blaga matrice spațială – „spațiu mioritic“.

7. Punctul de fugă

Integrarea – doar vizuală – în grădină a vastelor întinderi aflate dincolo de limitele percepției corporale complexe a locului se asociază cu o „aplatizare“ a reprezentării spațiului. Procesul e susținut de punerea la punct a reprezentării în plan a spațiului tridimensional cu ajutorul perspectivei liniare. Efectele sale asupra modului în care ne reprezentăm mediul locuit continuă să se exercite în diferite moduri și azi, nu în ultimul rînd prin înmulțirea și perfecționarea mijloacelor de captare, fixare și transmitere a imaginii[1].

Spre o reprezentare omogenă a lumii

> „Perspectiva a dus la stabilizarea lumii exterioare și implicit la o extindere a sferei Eului“[2].

În studiul intitulat „Chestiunea perspectivei“ și inserat ca introducere la ediția franceză a eseului pe care Erwin Panofsky l-a dedicat acestui subiect[3], Marisa Dalai Emiliani face o observație interesantă cu privire la consacrarea construcției perspective în Renaștere:

> „mai ales funcția de *iluzie* a perspectivei a fost cea care a continuat să se afirme tot mai mult; iar prezența sau absența sa, gradul mai mic sau mai mare de perfecțiune (în funcție de regulile optice și geometrice consacrate prin tradiție) deveniseră criterii pentru judecarea gradului mai mic sau mai mare de reușită artistică a operei de artă“[4].

Asta în condițiile în care, cum observă însuși Panofsky,

> „toate acestea țin de o problematică pur matematică și nu privesc estetica în nici un fel. Se poate susține pe bună dreptate că erorile mai mari sau mai mici în construcția unei perspective, sau lipsa completă a acesteia nu sînt prin nimic criterii artistice și invers, că respectarea riguroasă a legilor perspectivei nu constituie nici ea un obstacol în calea «libertății» artistice“[5].

Acest lucru îl știau de bună seamă și artiștii și cunoscătorii din epocă. Și cu toate acestea, unul ca Leonardo da Vinci putuse afirma că perspectiva e, nici mai mult nici mai puțin, decît „cîrma și ghidul picturii“[6]. Putem de aceea presupune cu oarecare temei că, deja din a doua jumătate a lui *quattrocento*, iluzia vizuală în reprezentarea spațiului dobîndise o supremație care a rămas necontestată pînă în ziua de azi[7], chiar dacă între timp teritoriul său de manifestare predilect s-a deplasat în mai multe rînduri: mai întîi, acum un secol și jumătate, din domeniul picturii în cel al fotografiei, apoi în cinematografie, iar mai recent în ciberspațiu.

Construcția perspectivă a fost cercetată și dezvoltată în Renaștere. Dar nu se poate afirma că și iluzionismul pictural ar fi o invenție modernă. Sub impulsul picturii de scenă,o structurare în perspectivă a reprezentării spațiului apare deja la cumpăna secolului IV î.Cr. Sînt cunoscute anecdotele cu pictori din epocă, a căror măiestrie în a imita natura înșela privirea: pe la anul 400 î.Cr., Zeuxis era cît pe ce să cîștige o competiție cu niște struguri pe care-i pictase și pe care au coborît păsări pentru a încerca să-i ciugulească; dar tot el i-a cerut apoi prietenului Parrhasius să dea la o parte perdeaua pictată de rivalul său, care astfel a fost declarat învingător. În schimb, caii zugrăviți de Apelles au cîștigat un concurs de pictură, după ce alți cai în carne și oase au nechezat la ei[8]. (Aici trebuie să observăm, în ambele cazuri, lipsa oricărui criteriu propriu-zis estetic la adjudecarea laurilor victoriei.) Constituie un indiciu important

> „aprecierile (peiorative) ale lui Platon la adresa picturii de peisaj și a înșelătoarei *skiagraphia*. [... El descrie] «pictura iluzionistă» a epocii sale în termeni care ne-ar face să presupunem că era vorba de opere comparabile cu peisajele de pe Esquilin, în timp ce în ochii mai exigenți ai lui Lucian dispoziția perspectivă a unei picturi de Zeuxis părea atît de confuză [...] Veritabilul «interior» și veritabilul «peisaj» nu par să dateze decît din perioada elenismului tîrziu“[9].

În studiul său, Panofsky aduce dovezi pentru a susține existența perspectivei la antici, arătînd totodată că la ei nu era încă vorba de construcția matematică cu puncte de fugă pe care o cunoaștem azi. Absența punctului de fugă în reprezentările spațiale premoderne înseamnă însă altceva și mai mult decît o

1 Într-altă parte am făcut deja cîteva considerații pe marginea „spațiului bidimensional“, observînd tendința vădită în arhitectura contemporană de a realiza edificii care, înainte de toate, „dau bine“ în fotografii. Cf. „Two-dimensional space“, în Augustin Ioan, editor, *Lost in Space*. Cf. de asemenea Françoise Choay, „Patrimoine urbain et cyberspace“, in *Pour une anthropologie de l'espace*.

2 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, p. 160. A se vedea și lucrarea lui Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 27 și următoarele, 66 și următoarele.

3 *Ibid*., p. 9 și următoarele.

4 P. 19. Sublinierile mele.

5 Erwin Panofsky, *op. cit*., p. 78.

6 Cf. *ibid*., p. 159.

7 Deși nu e singurul gen artistic în care își găsește aplicație construcția perspectivă, reprezentarea picturală a rămas domeniul predilect al manifestării sale pînă recent, cînd apariția tehnicilor mai eficace de producere a imaginii au împins pictura să-și urmărească scopurile expresive prin cu totul alte mijloace.

8 Un domeniu relevant, care însă nu va putea fi integrat prezentei argumentații, este funcția „frumosului“, respectiv a iluziei vizuale în comportamentul animalelor. Cf. de exemplu: Raghavendra Gadagkar, „Is the peacock merely beautiful or also honest?“ sau Számadó Szabolcs, „Kommunikáció az állatvilágban: csalás és őszinteség“.

9 Erwin Panofsky, *op. cit*., pp. 85-86.

carență tehnică: este vorba de un *sens* diferit al reprezentării. Însă în lumina evidențelor adunate de Panofsky, se poate afirma cu certitudine că reprezentarea perspectivă a spațiului este un procedeu recurent în istoria picturii europene.

Una dintre referințele la care autorul face recurs este acel loc din tratatul lui Vitruviu unde acesta distinge între trei reprezentări grafice ale arhitecturii. Conform acesteia, dacă *iconographia* se ocupă cu proiecțiile ortogonale ale planurilor, iar *ortographia* cu a elevațiilor, spațialitatea edificiilor cade în sarcina desenului perspectiv: *scenographia* e cea menită a arăta pe una și aceeași figură „fațada, totodată și pereții laterali, «frontis et laterum abscedentium adumbratio»“. Tot *scenographia* mai are și sensul de „reguli de creare a formelor arhitecturale pentru a neutraliza deformările aparente determinate de procesul vizual“[10] – vestitele „corecții optice“ folosite de arhitecții perioadei clasice grecești. Se poate vedea că, și în Antichitate, efectele construcției perspective foloseau tot la producerea iluziei optice – ceea ce, alături de toate deosebirile menționate, constituie de această dată o asemănare cu lumea modernă.

Este, cu alte cuvinte, neîndoielnic că un fel „nematematic“ de desen perspectiv s-a practicat în antichitatea greco-romană, cunoscînd o evoluție documentată atît prin imagini (mai cu seamă de ceramică pictată, întrucît fresce și mozaicuri nu s-au păstrat decît puține la număr), cît și prin mărturii indirecte, scrise. Interesul pentru reprezentarea iluzionistică a spațiului a dispărut în Evul Mediu, pentru a reveni în forță și a exercita o dominație pînă în prezent fără rival în lumea imaginilor.

Însă scopul lui Panofsky nu este doar acela de a trasa traiectoria istorică a desenului perspectiv. El cercetează totodată rosturile culturale ale acestui fel de reprezentare a spațiului. Întrebarea fundamentală la care caută răspuns este: de ce „au pierdut“ progresiv pictorii paleocreștini, bizantini și medievali deprinderile desenului perspectiv antic?

Răspunsul, care își află o expresie sintetică în titlul studiului lui Panofsky la care ne referim, s-ar găsi în faptul că, dincolo de a fi un procedeu matematic cu aplicații și în reprezentarea picturală, desenul perspectiv mai este și manifestarea unui fel de a *vedea* lumea. Prin asta, perspectiva e de fapt

> „un factor de stil. Mai mult, o putem desemna – pentru a extinde la istoria artei fericita și puternica terminologie a lui Ernst Cassirer – ca pe una dintre acele «forme simbolice» grație cărora «un conținut semnificant de ordinul inteligibilului se leagă de un semn concret de ordinul sensibilului pentru a se identifica profund cu acesta»“[11].

10 *Ibid*., p. 69.

11 *Ibid*., p. 78.

Raționalitatea miracolului

Diferența de esență dintre viziunea spațială antică și cea modernă stă în aceea că lumea, așa cum apare în reprezentările antice, „rămîne esențialmente discontinuă.“ Desenul perspectiv la antici, a cărui existență e susținută de Panofsky (în pofida părerilor contrare, ca cea a lui Spengler, de pildă),

> „este așadar expresia unei viziuni bine definite a spațiului. [...] Antichitatea nu căuta un spațiu sistematic, de aceea s-a mulțumit cu o reproducere «atît de ezitantă, chiar falsă» a spațiului – pentru a relua vorbele lui Goethe. În vreme ce filosofia antică nu putea concepe infinitul, artiștii timpului nu-l puteau reprezenta“[12].

În Antichitate, desenul perspectiv apare ca un adaos al reprezentării picturale, nu ca principiu compozițional, cum se întîmplă de la Renaștere încoace.

În ciuda coerenței reprezentării sale, lumea antică era o lume percepută ca neomogenă. Dimpotrivă, lumea modernă, cunoscînd o reprezentare atît de divizată[13], e totuși una a continuității spațiale. Ce ar putea fi mai relevant pentru a sublinia această deosebire, decît constatarea că infinitul manifest

> „care era absolut de neconceput pentru Aristotel și pe care scolastica clasică nu-l concepea decît sub forma atotputerniciei divine, adică într-un loc hipercelest, *upérouranios topos*, a luat de acum forma de *natura naturata*; astfel, viziunea universului a fost, ca să spunem așa, deteologizată, iar spațiul [...] a devenit o *quantitas continua* [...] Nu e de mirare că unul ca Giordano Bruno îi atribuie acestei lumi infinite spațial și totuși perfect comensurabile, eliberate întru cîtva de atotputernicia divină, o sublimitate aproape religioasă“[14].

Continuă Panofsky:

> „Oricît de mistică ar putea încă să apară, această viziune a spațiului este totuși deja aceea pe care cartezianismul va urma s-o raționalizeze, iar doctrina kantiană s-o formalizeze.“

Perspectiva

> „împinge atît de departe raționalizarea impresiei vizuale a subiectului, încît tocmai această impresie subiectivă e cea care poate de acum servi drept fundament pentru construirea unei lumi experiențiale solid întemeiate și cu toate acestea infinite, în sensul cel mai modern al termenului. [...] De fapt, se reușise operarea transpunerii spațiului psiho-fiziologic în spațiul matematic, cu alte cuvinte, obiectivarea subiectivului“[15]. În secolul XVII, se ajunge „(grație lui Descartes în filosofie și lui Desargues în teoria perspectivei) ca

12 *Ibid*., p. 92.

13 În sensul în care o analizează Dalibor Veselý în *Architecture in the Age of Divided Representation*.

14 Erwin Panofsky, *op. cit*., p. 158.

15 *Ibid*., p. 159.

spațiul, ca noțiune purtătoare a unei viziuni a lumii, să fie definitiv epurat de orice ingredient subiectiv“[16].

În studiul său, Erwin Panofsky dedică o porțiune însemnată cercetării reprezentării bizantine și celei medievale a spațiului, iar concluzia la care ajunge, după compararea mai multor exemple, este că „aplatizarea“ reprezentării în această epocă, apariția fondului neutru peste care formele „plutesc“ – fără altă relație spațială între ele decît cea a distribuției din cîmpul pictural – constituie o fază intermediară necesară pentru înaintarea reprezentării în direcția omogenizării, unificării și abstractizării spațiului. Non-spațiul din mozaicurile bizantine exprimă – deocamdată prin intermediul fondului auriu unificator – continuitatea spațiului conceptual. Iluzionismul antic este deconstruit pentru a fi instituit un spațiu

„devenit [de acum] un fluid omogen și, dacă se poate spune, omogenizant; dar în continuare el nu e comensurabil și rămîne chiar un spațiu fără dimensiuni“[17].

Vorbind despre modul bizantin de reprezentare picturală, Anne Cauquelin observă pe bună dreptate că

„Prin înnoirea statutului imaginii, Bizanțul, chiar dacă nu se interesa de mediul natural, face pentru prima dată posibilă operația de substituire artificială pe care o va ilustra peisajul.“

S-ar stabili astfel între natură și reprezentarea ei – peisajul – acel raport de omonimie ce va deschide și calea confuziei care sfîrșește prin a „identifica cele două extremități ale lanțului“[18].

Mai tîrziu, din arta miniaturilor va dispărea orice urmă a perspectivei antice. Reprezentarea este acum dominată de linie, care marchează „în mod imperativ suprafața bidimensională a suportului material al operei.“ Mișcarea se desfășoară în direcția unei „sistematizări și tectonizări și mai marcate care reduce la neant vestigiile viziunii perspective antice...“[19]

Urmînd raționamentul lui Panofsky, putem vedea cum reprezentarea antică a adîncimii spațiului perceput ca fragmentat a fost treptat înlocuită cu un mod de reprezentare raportat la un sistem de referință unic: mai întîi unul plan, ostentativ bidimensional, supunînd convenției imaginii toate lucrurile reprezentate. Pentru ca apoi, cînd construcția perspectivă revine în centrul atenției artiștilor și cărturarilor renascentiști, ea să fie deja chemată a reprezenta pictural o viziune unificată și raționalizată a spațiului. Dacă în Antichitate desenul perspectiv apărea intuitiv și marginal, în Renaștere el căpăta o poziție centrală, apărînd ca „formă simbolică“ în relație cu un nou fel de a vedea lumea.

16 *Ibid*., p. 174.
17 *Ibid*., p. 100.
18 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 64.
19 Erwin Panofsky, *op. cit*., p. 108.

Așadar, spune Panofsky, Renașterea are meritul de a fi

„reușit să raționalizeze deplin și pe plan matematic imaginea spațiului care pe plan estetic fusese deja unificat dinainte; pentru asta, ea a trebuit [...] să facă total abstracție de structura psiho-fiziologică a acestui spațiu și să renege autoritatea anticilor, dîndu-și însă astfel posibilitatea de a construi un complex spațial univoc și coerent cu întindere infinită“[20].

Procesul s-a încheiat: s-a petrecut mutația de la *spațiul agregativ* la *spațiul sistematic*.

Aici, comentariul pe care-l face Panofsky pe marginea tabloului lui Jan van Eyck, *Fecioara în biserică,* apare pentru noi foarte semnificativ. În tablou, punctul de fugă este deplasat lateral din centrul imaginii, ajungînd mult în afara cîmpului tabloului. Fundalul scenei picturale înfățișînd interiorul unei biserici gotice, spațiul devine prin această descentrare foarte dinamic. Însă cu adevărat nou este faptul că spațiul reprezentat nu mai are nici o legătură structurală cu planul pînzei.

„Tabloul se transformă într-o *porțiune* de realitate, în măsura în care, și în sensul că de acum spațiul pe care-l imaginăm debordează în toate părțile spațiul reprezentat, finitudinea însăși a tabloului făcînd perceptibilă infinitudinea spațiului și continuitatea lui“[21].

Astfel putem în sfîrșit readuce discuția pe teritoriul grădinii: apare acum mai limpede cum și de ce construcția perspectivă își găsește – cu oarecare întîrziere – locul în compunerea grădinii. Văzînd felul în care, la-nceput cu nesfîrșită parcimonie, depărtarea este integrată vizual compoziției riguros controlate a grădinii baroce, identificăm un procedeu artistic-iluzionistic similar cu cel aplicat de van Eyck în tabloul comentat de Panofsky. Deschizînd marea axă (dez-limitată vizual) spre orizont, privirea și, odată cu ea, imaginația e atrasă către ceea ce e dincolo de împrejmuire. Limita e ascunsă vederii, iar prin aceasta grădina capătă un accent dramatic cu adevărat baroc: grăuntele de nesiguranță adus în mijlocul grădinii de secol XVII, deplin dominată de geometrie, induce o tensiune pînă atunci străină gustului jardinier și prefigurează nețărmurita desfășurare de priveliști din grădina peisajeră care va fi inventată în secolul următor, în Anglia.

Geometria inflexibilă a grădinii baroce va fi unul dintre excesele care au generat puternica reacție „naturalistă“ – la fel de excesivă, în formula Lancelot Brown – a grădinii peisajere. Însă, nu trebuie să uităm, grădina „franceză“ barocă a evoluat direct din grădina „italiană“ renascentistă, ajunsă la apogeu cu un secol mai devreme în Italia și exportată pînă pe la începutul anilor 1600 în întreg Occidentul. De la Alberti încoace, grădina e considerată extensia casei în ceea ce privește „arhitecturificarea“ spațiilor imediat învecinate clădirii. De aceea,

20 *Ibid*., p. 156.
21 *Ibid*., p. 138. Sublinierile mele.

vegetația va fi supusă regulilor de compoziție și simetrie care guvernează și edificiul. Fervoarea estetică cu care mediul este amenajat îi impune grădinii chipul și asemănarea modelului antropocentric al lumii pe cale de a se articula.

> „Într-adevăr, halucinați de invențiile minții, italienii sfîrșesc prin a uita chipul real al lumii. Barocul nu va fi decît criza fatal consecutivă unei asemenea deprinderi. El își va da seama că pictorul dispune de mijloacele necesare figurării unei lumi în asemenea grad iluzionistă, încît, deși vădit imaginară, poate trece drept lume reală. Pasărea care dă să iasă printr-o fereastră pictată, acesta este sfîrșitul dramatic al spiritului baroc, nebunește angajat în tot ceea ce este mai iluzoriu“[22].

Nu poate fi rodul întîmplării: în același secol XVIII, în care grădina europeană capătă o formă nemaivăzută vreodată, triumful iluzionismului în reprezentarea artistică se asociază cu un nou mod de a concepe frumosul în asociere cu categoria de sublim. Punctul de fugă devenit manifest la capătul perspectivei marii axe a grădinii princiare baroce exercită o atracție irezistibilă: e reprezentarea infinitului perceptibil, un „loc de refugiu“ în fața insuportabilei finitudini a condiției omului în modernitate. Dar totodată, el marchează și punctul terminus al posibilităților iluziei.

22 Andrei Pleșu, „Spațiul plastic sau despre forma presupusă a lumii“ în *Călătorie în lumea formelor*, p. 74.

Vicenza, Italia. Teatro Olimpico, 1580-1585, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi. Vitruviu denumește modul de reprezentare în perspectivă a arhitecturii scenographia.

Roma, Italia. Piazza del Popolo, 1811-1822, Giuseppe Valadier. Bisericile Santa Maria in Montesanto (1662-1675) și Santa Maria dei Miracoli (1675-1679), Carlo Rainaldi. Performanțele atinse de construcția grafică perspectivă s-au repercutat asupra mediului locuit prin felul în care erau reconfigurate „scenografic“ desfășurările urbane.

München, Germania. Asamkirche, 1733-1746, Cosmas Damian și Egid Quirin Asam.
Efectele trompe l'oeil și „scenografia" rococo sînt împinse pînă la limita genului pentru a susține o retorică de reprezentare indusă de subțierea semantică a formelor arhitecturale.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Grădinile și parcul au fost concepute după modelul celor de la Versailles.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Oglindirea perdelei de vegetație în bazinul care se interpune în desfășurarea marii alei centrale produce o mise en abîme a depărtării.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Breșa din perdeaua de vegetație permite privirii în lungul marii axe de compoziție să fugă pînă la orizont și reprezintă totodată o fisură în concepția tradițională a grădinii, care este cea a spațialității limitate. Prin ea, nesfîrșirea, întruchipată de părelnica linie albastră a colinelor din zare, este introdusă în compoziția grădinii.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Datorită unei imperceptibile pante ascendente a aleii, iluzia optică rămîne intactă pînă la capătul parcursului.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Dincolo de grădină, peisajul pămîntului arabil care se întinde pînă la îndepărtatul lanț muntos nu mai comportă nici o valență estetică.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés.
În partea restaurată a grădinilor baroce, însă, urmărirea relațiilor spațiale și de perspectivă rămîne exemplară

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Un gard viu, un șanț cu apă și o plantație de înălțime medie completează echipamentul optic al breșei din capătul marii axe, fiind, de fapt, delimitarea – escamotată scenografic – a grădinii.

Brühl, Germania. Augustusburg, 1725-1768, Johann Conrad Schlaun și François de Cuvilliés. Calea ferată intersectează marea alee rectilinie care leagă grădinile palatului cu pavilionul de vînătoare Falkenlust. Trecerea a fost rezolvată printru-un pasaj pietonal subteran contrazicînd întreaga logică a perspectivei baroce care determină compoziția ansamblului.

8. Perspectiva și refugiul

Prima teorie modernă care a întreprins conceptualizarea frumosului natural îi aparține lui Edmund Burke. Într-un eseu care a exercitat o semnificativă influență cu ramificații pînă în zilele noastre[1], el construiește o teorie a experienței estetice bazată pe experiența diurnă a groazei și plăcerii. Distincția pe care o face între voluptate și plăcere[2], extrăgînd esența plăcerii estetice dintr-un necesar dezinteres practic, ca și felul în care definește sublimul au constituit una dintre sursele esteticii kantiene[3]. Însă ceea ce face demersul întemeietor al lui Burke deosebit de interesant aici e felul (destul de întortocheat) în care ajunge să fie piatra de temelie a unei insolite teorii biologice de estetică a peisajului. Este vorba de teoria „perspectivei și refugiului“ pe care autorul ei, Jay Appleton, o propune în chip de explicație cuprinzătoare și suficientă a peisajului ca obiect estetic, și care susține că originile experienței estetice produse de peisaj se află în habitudinile preistorice ale omenirii. Ideea de bază preluată de la Burke este aceea de „sublimare“ a marilor motivații individuale și de grup (legate de frică și sexualitate) în „pasiuni“ dezinteresate a căror satisfacere se realizează prin mijlocirea artei.

Studiul lui Burke, afirmă Appleton, are „o mai mare relevanță directă pentru subiectul nostru decît orice s-a scris anterior“[4]. Însă o privire fugară asupra surselor sale bibliografice e de ajuns pentru a ne da seama că referentul principal al teoriei perspectivei și refugiului (o estetică „de-a v-ați ascunselea“, cum o numește chiar autorul) este grădina engleză peisajeră. Numai citită în această cheie și avînd în permanență grijă în privința înțelegerii contextuale a termenului de „peisaj“ [*landscape*], substituindu-i un sinonim convenabil de fiecare dată cînd Appleton îl folosește cu sensul de „loc“ sau „teritoriu“, putem încerca un comentariu al teoriei sale.

1 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful.*

2 *Ibid*., partea I, II-IX.

3 Primul care a adus ideea de sublim din zona retoricii, unde îi era locul de la Pseudo-Longinus încoace, în domeniul esteticii a fost însă Shaftesbury. Fără să fi elaborat o teorie a sublimului – este tocmai ceea ce a făcut Burke – Shaftesbury a intuit importanța acestei noi categorii estetice în arta occidentală pe cale de a se „seculariza“.

4 *The Experience of Landscape*, p. 25.

O estetică de-a v-ați ascunselea

Încă de la debutul incitantei – și, firește, mult controversatei – sale cărți[5], Appleton este preocupat să-și justifice demersul: ca geograf, el se recunoaște „dezorientat“ între tendințele divergente din interiorul propriei discipline. Aceasta e de-acum scindată în două ramuri „etichetate respectiv geografie «fizică» și «umană»“[6]. Rezultă, astfel, două facțiuni de specialiști între care gîlceava nu încetează să se învenineze, fiind consfințită în Anglia prin crearea unor catedre separate. Toate acestea nu înlesnesc situația geografului pornit să studieze peisajul, deși ca „om bun la toate (*Jack-of-all-trades*)“, plasat la demarcația dintre științele naturii și cele umaniste, el ar fi predispus în mod natural pentru abordarea unui domeniu atît de compozit. La urma urmei, orice peisaj își are originea în datele concrete ale unui teritoriu dat și, „cu excepția zonelor complet nepopulate, este produsul interacțiunii dintre procesele fizice și cele umane“[7]. În același timp, Appleton constată că nici o disciplină nu poate formula vreun drept de prioritate pentru chestiunea peisajului. Cu astfel de premise, el se regăsește într-o companie aleasă: filosoful Alain Roger, și un alt geograf, Augustin Berque (ambii teoreticieni francezi ai peisajului), care se află, tot după propriile mărturisiri, pe poziții la fel de fragile și de ambigue, cînd pornesc să exploreze acest domeniu al tuturor și al nimănui: peisajul[8].

Încă o trăsătură comună între abordările celor trei este că toți tratează peisajul ca pe ceva preponderent vizual. Dacă acest lucru e firesc în cazul francezilor, pentru care conceptul este esențialmente modern ca și termenul care-l desemnează (*paysage*), la autorul britanic, vizualitatea și modernitatea peisajului apar implicite teoriei pe care o propune. O astfel de poziție se lovește de dificultăți datorate preluării, pentru desemnarea *privelиștii* naturale sau a *imaginii* sale, a cuvîntului *landscape*: termen preexistent conceptului modern de peisaj și însemnînd un *ținut*[9]. Această complicație semantică generează și la Appleton un continuu și subversiv balans al sensului între peisaj-privelиște-imagine și peisaj-prezență-fizică, și se află la originea cîtorva impasuri, dar și a cîtorva tururi de prestidigitație teoretică, pe parcursul încercării sale de a cerceta originile experienței estetice a peisajului.

Aceasta e miza și miezul cărții lui Jay Appleton. Întrebarea elementară la care caută răspuns este: „de ce ne place un peisaj?“; în acest scop, el investighează zone de maximă generalitate ale percepției – valabile atît în prezent, cît și la începuturile umanității. Iar răspunsul pe care-l propune e de o simplitate comparabilă cu cea a întrebării. Din această masivitate aproape rudimentară se degajă forța teoriei, dar tot aici își au sorgintea și numeroasele sale slăbiciuni. Conform teoriei „perspectivei și refugiului“ pe care o construiește Appleton, ceea ce ne place într-un peisaj este distribuirea optimă a spațiilor deschise potrivite supravegherii terenului și a posibilelor locuri de adăpostire pentru cazul în care ar apărea vreo amenințare. Vînător și totodată potențial vînat, omul ar fi dobîndit din timpuri preistorice deprinderea de a prospecta *vizual* spațiile în care se găsea – mulțumită mersului biped și văzului binocular, putea face acest lucru mai bine decît alte specii. A vedea fără a fi văzut, spune Appleton, este trăsătura-cheie a unui teritoriu socotit sigur, adică perceput ca plăcut, respectiv evaluat ca frumos.

Pe lîngă textele pe a căror autoritate își structurează demonstrația, Appleton recurge la o bogată selecție de reprezentări picturale care-i susțin convenabil teoria. Seducătoare, aceasta nu a întîrziat să genereze reacții pro și contra, trecute în revistă de autor după douăzeci de ani, cu ocazia reeditării cărții.

Unul dintre reproșurile care-i sînt adresate teoriei „perspectivei și refugiului“ este insuficienta sa fundamentare empirică. În schimb, Augustin Berque (poate singurul autor francez care comentează teoria „perspectivei și refugiului“) critică tocmai excesul de scientism și determinism care se află la temelia unei atare abordări a experienței peisajului. El relatează cum unul dintre emulii lui Appleton, Gordon H. Orians, în căutare de argumente științifice mai serioase,

> „a plecat să facă măsurători foarte precise în Africa și în Japonia, cu scopul de a arăta că schemele etologice apărute acum sute de mii de ani în savană s-ar afla la originea esteticii grădinilor japoneze. În același spirit, [...] Shinada Okada a măsurat distanța dintre boschețiii parcurilor în stil european din Japonia contemporană, raportînd-o la o «distanță de refugiu» care ar fi fost, la omul primitiv, un criteriu al mediului primitor. Cei șaizeci de metri pe care-i putea străbate omul primitiv cu viteză maximă pînă la primul arbore fără să fie ajuns din urmă de leu, iată etalonul pe care ar fi convenabil să-l aplicăm azi în organizarea parcurilor“[10].

Seria tentativelor de a proba empiric teoria perspectivei și refugiului e vastă,

> „unele dintre ele fiind comentate de Appleton. O încercare demnă de remarcat e studiul lui Woodcock. [...] După afirmațiile autorului, rezultatele cercetărilor sale întreprinse în biomurile de savană și de pădure sînt compatibile cu teoria perspectivei și refugiului. «Pe scurt, oamenii preferă peisajele care oferă deschideri bune cu întinderi largi de teritoriu, oferind și alte puncte de observație cu vizibilitate la distanță. Ei mai preferă și ca aceste largi întinderi să fie echipate cu refugii convenabile; nu le plac spațiile deschise lipsite de

5 Ediția a II-a revizuită la care facem referire a apărut în 1996, însă nu trebuie uitat că lucrarea a fost publicată prima dată în 1975.

6 *Ibid*., p. 8.

7 *Ibid*.

8 În *Court traité du paysage*, respectiv în *Les raisons du paysage*. Roger își formulează chiar în termeni destul de asemănători îndoielile privitoare la demersul său. Nu poate trece neobservat că autorul francez pare să ignore lucrarea lui Appleton – o poziție comună pentru literaturile „peisajere“ produse pe cele două țărmuri ale Canalului Mînecii.

9 Cf. *supra*, capitolul „Natura peisajului“.

10 *Les raisons du paysage*, pp. 29-30.

adăpost. Și le plac locurile care nu numai că au multe de arătat, dar mai prezintă și oportunități pentru explorare.»“[11]

În pofida multor – și adesea pertinentelor – reproșuri care i s-au adus teoriei „perspectivei și refugiului“, ideea sa centrală nu poate fi nesocotită. Substratul biologic al experienței estetice în fața peisajului poate fi acceptat cu condiția integrării într-o continuitate culturală, și iată de ce:

i. Mai întîi, de bună seamă că putem înțelege „traducerea“ țăranului occitan, care califică drept pămînt *bun* ceea ce pentru orășean e un peisaj *frumos*, ca fiind o suprapunere a acestor două categorii de evaluare pozitivă[12]. Lucrurile nu stau altfel nici cu cei mai mulți dintre noi, cînd tindem să asociem valori oricărui lucru pe care-l evaluăm pozitiv la o primă prospectare vizuală. Tot aici se cere reamintit conceptul grec clasic de *kaloskagathia* care, prin aceea că unește bunul și frumosul într-un singur cuvînt, reflectă caracterul cîndva de nedisociat al celor două categorii[13]. Încercarea lui Appleton de a lega experiența estetică modernă de aprecierea pre-modernă a calităților unui teritoriu prospectat vizual ne apare astfel ca pertinentă.

Însă tot aici vedem și una dintre problemele majore ale teoriei „perspectivei și refugiului“. Dacă între țăranul occitan și orășeanul care-l confruntă nu există nici o breșă culturală, în schimb enorma *distanță în timp care ne desparte* de strămoșii noștri nomazi din *neolitic* presupune o multiplă prăpastie culturală, față de care viziunea asincronică pusă în lumină de situația tuareg-european apare cu totul derizorie. Chiar dacă nu putem exclude cu totul posibilitatea ca atavisme foarte profunde de acum 200 de generații (distanță pe care Appleton o consideră rezonabilă) să se afle la originea emoției estetice peisajere, putem avea serioase îndoieli că deprinderi, legate de un mod de viață atît de diferit de cel al europeanului modern, pot dovedi asemenea excepțională longevitate. Ajunge să privim ușurința și viteza cu care ni se schimbă comportamentele sub efectul noilor „proteze tehnice“ cu care sînt înzestrate civilizațiile postindustriale.

i. În al doilea rînd, experiența estetică pură a naturii nu poate exista – ea va fi întotdeauna asociată cu componente emoționale extraestetice. Lucrul nu trebuie demonstrat; e de ajuns să considerăm determinările oricărei categorii estetice asociabile peisajului „pigmentate“ de groază (sublim), bunăvoință (grațios), nostalgie (pastoral) etc. Nu devine cu nimic mai puțin relevantă experiența estetică în fața peisajului, dacă putem identifica în ea reflexe atavice de tipul satisfacției încercate în fața priveliștii unui teritoriu, unde poți vedea fără să fii văzut. Mai mult decît atît: nu avem nici un motiv să presupunem o discontinuitate în evoluția care ne-a adus de la bun-frumos la frumos-bun, apoi la bun *și* frumos. Cu atît mai interesant e acest aspect, cu cît avem în vedere

11 Steven C. Bourassa, *The Aesthetics of Landscape*, p. 82.

12 Cf. *supra*, capitolul „A fi sau a nu fi în peisaj“.

13 Ideea e înrădăcinată în tradiția platonică, desigur. Identificarea binelui cu frumosul se află la temelia raționamentului lui Socrate în *Symposion*.

calitatea primară cerută oricărei arhitecturi, de oriunde și din orice timp: aceea de a fi spațiu amenajat, locuibil și sigur.

Eroarea lui Appleton aici este că pune semnul egalității între sentimentul de siguranță rezultat din evaluarea vizuală a unui teritoriu ca lipsit de pericole și emoția estetică resimțită în fața peisajului. Or, ține de domeniul evidenței că cele două atitudini subiective în fața unei priveliști nu ar putea fi echivalente, decît dacă *am ignora existența artei* ca fenomen cultural universal, ceea ce e absurd.

ii. Ipoteza că un fenomen european modern, cum e perceperea peisajului ca obiect estetic, își află în parte obîrșia în reflexe dobîndite în epoca începuturilor umanizării speciei noastre, poate fi în sine acceptabilă.

Însă apare imediat întrebarea: de ce – avînd la bază un fenomen universal cum este evaluarea vizuală a unui teritoriu ca fiind prietenos sau, dimpotrivă, amenințător – *peisajul* ca obiect estetic *nu a devenit implicit un fenomen cultural universal*, laolaltă cu practica reprezentărilor picturale de priveliști? Singurul răspuns plauzibil la această întrebare este că, pentru apariția și structurarea acestui concept, factorii locali de istorie culturală au un aport preponderent și decisiv. În oricare altă situație, peisajul ca obiect estetic ar trebui să fie un fenomen cultural universal, ceea ce el nu este[14].

iii. Chiar subminat permanent de pendularea semantică între modul de percepere vizual și cel locomotor al peisajului, Appleton reușește să păstreze coerența demonstrației sale și, implicit, să integreze cu oarecare succes „cel de al treilea sens“ al cuvîntului peisaj – cel care-i asociază înțelesul tradițional de regiune sau ținut. Acest lucru e cu putință tocmai pentru că rolul covîrșitor în evaluarea (de sorginte atavică) a mediului, aflată în centrul teoriei sale, îl are văzul. Mai mult, binomul „perspectivă și refugiu“ corespunde fără rest perechii „văz-locomoție“, traductibil și el în ambiguitatea sensului anglo-saxon al termenului de „*landscape*“.

Nu se poate însă trece cu vederea locul foarte important pe care-l ocupă în argumentația lui Appleton reproducerile picturilor de peisaj. Trăsătura aceasta a cărții e de altfel comentată și de Bourassa, care observă că

„toate aceste exemple [picturale și poetice] au fost selectate cu grijă pentru a susține teoria «esteticii de-a v-ați ascunselea»“[15].

Acest aspect al demonstrației lui Appleton susține indirect *restricția semantică* pe care, pe urma teoreticienilor francezi ai peisajului, o aplicăm noțiunii de peisaj, atunci cînd îl considerăm exclusiv în sensurile moderne care-i sînt asociate: cele de „priveliște cît cuprinzi cu ochii“ și de „reprezentare picturală“ a acestei priveliști.

14 Cf. *supra*, criteriile lui Augustin Berque comentate în capitolul „Natura peisajului“.

15 *The Aesthetics of Landscape*, p. 76.

iv. În sfîrșit, și poate că aici se află partea cea mai interesantă a contribuției lui Jay Appleton la teoria peisajului, configurația „perspectivă și refugiu“ repune în drepturi scara corporală umană a perceperii spațiului. Chiar și cea mai sublimată trăire estetică este mijlocită de corpul nostru. Cît și cum vedem, ce distanță parcurgem pe jos și cu ce viteză, ce condiții climatice sau de zgomot suportăm ori percepem ca plăcute, cît timp ne putem concentra văzul sau celelalte simțuri – toate acestea și multe alte determinări bio-fiziologice sînt de neseparat de procesul experienței estetice.

Chiar dacă văzul este simțul implicat în experiența peisajului în mod definitoriu și definitiv, registrul de criterii la care se raportează evaluarea sa estetică este fără îndoială mult mai bogat, *implicînd* într-o măsură mai mică sau mai mare *și celelalte simțuri*; este vorba de trăiri complexe, structuri experiențiale de tip *Gestalt*. Rămîne de văzut, în ce fel poate fi integrată ideea „perspectivei și refugiului“ într-o teorie cuprinzătoare a mediului locuit.

Concordia discors

Între denigratorii și emulii la fel de înflăcărați ai cărții lui Appleton, Steven C. Bourassa e autorul care se situează – în lucrarea citată – pe o poziție intermediară între respingerea și acceptarea teoriei biologizante a „perspectivei și refugiului“. În tentativa de a întregi spectrul demersului inițial, Bourassa conspectează exhaustiv domenii conexe (filosofie, psihologie, anatomie etc.). Merită să zăbovim la cartea sa, întrucît nuanțează și îmbogățește interpretarea bio-antropologică a peisajului cu dimensiuni sociale și culturale, propunînd în final, pe baza ei, o schemă multiplu-tripartită pentru abordarea frumosului peisajer.

E de acum evident că sînt în fundamental dezacord cu părerea lui Bourassa că „Appleton greșește cînd se concentrează numai asupra naturii vizuale a peisajului, dar are dreptate punînd accentul asupra percepției“. Însă îl putem urma o bună bucată de drum în argumentația sa care pleacă de la o premisă pe care o acceptăm și noi fără rest: „mediul nu devine peisaj pînă cînd oamenii nu-l percep ca atare“[16], și care-și propune nici mai mult nici mai puțin decît să conceapă o teorie sincretică și în același timp coerentă de estetică a peisajului.

De la-nceput, Bourassa construiește un fundament filosofic pentru propria teorie – lipsa unei asemenea structuri, spune el, constituie o slăbiciune majoră a cărții lui Appleton. Inevitabil, parcurge traseul jalonat de Edmund Burke și Immanuel Kant întru marcarea caracterului dezinteresat al experienței estetice și se alătură (foarte just, credem) opiniei lui Roger Scruton cînd afirmă că

„nu există experiență estetică pură în sens kantian în cazul unei clădiri. [...] Despărțirea operată de Kant a esteticului de practic și afirmația sa privitoare

16 Cf. *ibid*., p. 9.

la universalitatea preferinței estetice sînt de nesusținut. Nu numai pentru arhitectură, ci și pentru peisaj. Dimpotrivă, aprecierea estetică a arhitecturii și peisajului sînt inextricabil legate de semnificații practice pentru indivizi și grupuri culturale“[17].

Plecînd de la poziția formulată de Mary Midgley pe care o împărtășește, conform căreia: „cultura nu e o alternativă sau un înlocuitor pentru instinct, ci o consecință și o suplimentare a acestuia“, Bourassa observă că „ființele umane rămîn biologice chiar cînd dezvoltă culturi foarte sofisticate. Deși instinctele sau comportamentele înnăscute au fost întotdeauna modulate de cultură, se poate totuși vorbi despre o bază biologică a modelelor comportamentale care sînt datorate *măcar în parte* unor cauze genetice“[18]. Autorul adună noi puncte în sprijinul unei fundamentări biologice a experienței estetice, găsind în acest sens indicii care coboară pînă la începuturile umanizării și ajungînd chiar să constate existența unei componente „filogenetice“ a estetizării mediului locuit. Dacă în abordarea unor autori ca Midgley este accentuată continuitatea dintre om și alte specii, alții, precum Cassirer, insistă în schimb asupra deosebirilor dintre noi și animale. Vygotsky, bunăoară, ale cărui considerații sînt de altfel în mare măsură consonante cu ale celor doi filosofi citați mai sus, consideră „că abilitatea omului de a folosi și interpreta simboluri e cea mai importantă trăsătură distinctivă a sa“ față de alte specii[19].

Reformulînd aceste afirmații mai potrivit cu ideea de peisaj *văzut* dar nu și *parcurs*, am spune că diferența de fond dintre om și animale s-ar putea rezuma, în contextul locuirii, la:

i. Amenajarea mediului în vederea locuirii, prin aceea că omul se străduiește să *realizeze* și să *fixeze* condițiile care-i satisfac necesitățile primare (ca de pildă suficientă hrană, apă, căldură, lumină), dar și să le facă oricînd *repetabile*; acest fel de intervenție asupra mediului se dezvoltă paralel cu sedentarizarea populațiilor nomade[20].

ii. Reprezentarea artistică a acestui mediu transformat în vederea locuirii, prin aceea că omul reproduce conștient și programatic *semnele* condițiilor evaluate ca favorabile, știind tot timpul că e vorba doar de o *imagine* a realității și nu de realitatea obiectivă însăși; astfel, nu sînt satisfăcute necesitățile primare, ci e *simulat* fundalul vizual al stării de satisfacție și *stimulată* imaginația pentru a institui starea mentală de satisfacție chiar în absența condițiilor favorabile propriu-zise.

Ceea ce e cu adevărat ingenios în încercarea lui Bourassa de a recicla în propria sa versiune de estetica peisajului, idiosincratica teorie a „perspectivei și

17 *Ibid*., p. 33.

18 *Ibid*., pp. 48-49.

19 *Ibid*., p. 54.

20 Nici contemplarea peisajului nu pare posibilă în lipsa vieții sedentare, întrucît peisajul ca obiect estetic presupune *recunoașterea* aceluiași tip de privelițe.

refugiului“, propusă de Appleton, este o schemă tripartită care pune în relație evoluția speciei, pe cea a individului și modurile de experiență estetică corespunzătoare stadiilor – ori registrelor – de existență umană. Această schemă e ilustrată sub formă de relații care pun în legătură, pe de o parte, modurile de existență temporală a indivizilor umani (istoric – filogenetic, de grup – sociogenetic, personal – ontogenetic), cu modurile de experiență estetică determinate respectiv de mediul natural, cel social și cel psihologic al indivizilor.

Relaționarea tripartită este apoi translatată într-o structură triplă a experienței estetice înseși, care beneficiază respectiv de determinări biologice, culturale și personale concretizate într-o anumită epocă. Acestora le corespund legi, reguli și strategii care determină în final caracterul artei favorizate la un moment dat de indivizi, grupuri și specie[21]. Tripla determinare a experienței estetice ar justifica diversitatea practic nesfîrșită a variațiilor gustului de-a lungul istoriei culturii și în diferitele colțuri ale lumii, dar explică și remarcabila persistență a anumitor opțiuni.

Un set interesant de argumente este derivat din structura, tripartită și ea, a creierului uman, compus, cum se știe, dintr-un creier primitiv (reptilian), unul paleo-mamifer (diencefal) și unul neo-mamifer (cortex). Unele cercetări

„au revelat că anumite regiuni ale creierului primitiv sînt active în conservarea sinelui și respectiv a speciei“,

iar altele, că există

„legături directe între sistemul vizual și alte sisteme senzoriale, ca și între diencefal și neocortex“.[22]

Rezultatele cercetărilor neurofiziologice confirmă, în opinia lui Bourassa, că evaluarea estetică a peisajului beneficiază de determinări atît biologice, cît și culturale.

„Feluri diferite de reacții la peisaj în segmentele vechi și noi ale creierului răspund în moduri diferite la impulsuri, fiind posibil ca răspunsurile simultane instinctive și raționale la peisaj să se afle în conflict.“

Astfel,

> „putem presupune că fiecare dintre noi trăiește simultan nu într-un mediu, ci în două, ca urmare a sistemului perceptiv dual – subcortical și neocortical“[23].

Remarca lui Crawford, anume că în mod ciudat

> „Appleton accentuează importanța perspectivei și refugiului, excluzînd alte trăsături ale peisajului [adică ale mediului] relevante pentru supraviețuirea biologică, cum e de pildă prezența apei dulci“[24]

21 *Ibid*. pp. 55-64.

22 *Ibid*. pp. 58-59.

23 *Ibid*., p. 59. (citat din Greenbie).

24 Cf. *ibid*., p. 82.

pare în aceste condiții perfect justificată. Însă dacă facem din nou recurs la restricția semantică aplicată termenului de peisaj, lucrurile capătă dintr-odată coerență: la origini, pictura de peisaj înfățișa mai cu seamă priveliști cu teritorii purtînd semne evidente ale prezenței umane, unde o condiție strict necesară locuirii, cum e prezența apei, nu mai trebuia să fie marcată explicit. Or, referentul estetic al lui Appleton, pe tot parcursul cărții sale, este grădina peisajeră, pe de o parte, pictura și poezia, pe de alta. Și din acest motiv, presupusa continuitate pe distanța a două sute de generații de la vînătorul neolitic la Lancelot „Capability“ Brown[25] apare ca o schematizare stridentă.

În acest context, Bourassa observă că

> „performanța fizică nu le-ar fi fost oamenilor timpurii de ajuns pentru a răzbi în savana africană ca vînători; pentru a supraviețui, ei au fost nevoiți să-și folosească inteligența într-o măsură mult mai mare decît alte specii. Drept consecință, oamenii au dezvoltat abilitatea de a obține și prelucra mari cantități de informație despre mediul lor. [...] Locurile care ușurează și stimulează obținerea de cunoaștere vor fi preferate deoarece asemenea medii erau esențiale pentru supraviețuirea umană. [...] Teoria prelucrării informațiilor este în mod clar o formă de teorie a habitatului, și cu ajutorul ei se poate compensa accentul excesiv pus de Appleton pe perspectivă și refugiu“[26].

Așadar, o anumită complexitate a mediului favorizează obținerea de informații, supraviețuirea speciei și, la considerabilă distanță în timp, influențează gustul peisajer. Studii empirice, ca acela al lui Stephen Kaplan, în care unor eșantioane de subiecți le-au fost prezentate serii de imagini cu priveliști urbane și naturale, au revelat că „în sine, complexitatea e inadecvată pentru a determina preferința pentru un anumit peisaj“. Matricea pe care echipa lui Kaplan a alcătuit-o pune în relație, pe o axă temporală întinsă între prezent și viitor, subsumate funcțiilor de înțelegere și explorare, categoriile de coerență, respectiv lizibilitate (în imediat) cu cele de complexitate, respectiv mister (în predicție)[27]. Pe aceeași linie de argumentație, Humphrey pune accentul nu atît pe elementele ce compun un peisaj, cît pe relația dintre acestea, afirmînd că peisajele preferate de majoritatea subiecților analizați se caracterizează prin

> „evidente relații taxonomice între părțile componente, într-un fel care le face în același timp informative și ușor de perceput“[28].

Aici trebuie să observăm că atît cercetările echipei lui Kaplan, cît și celelalte încercări comentate de Bourassa, îndreptate spre explicarea preferinței pentru un fel de peisaj înaintea altuia, au folosit în experimentele lor *reprezentări*

25 Peisagist englez, unul dintre cei mai importanți creatori de grădini peisajere (1716 – 1783), cf. *infra*, capitolul „Grădină cu peisaj“.

26 *Ibid*., p. 83.

27 *Ibid*., pp. 84-85.

28 *Ibid*., p. 87.

picturale (sau fotografice) ale teritoriilor clasificate după criteriile specifice experimentelor, și nu au prezentat subiecților *locurile* însele. Însă nu aceasta considerăm a fi o slăbiciune a demersurilor lor, ci faptul că nu asumă explicit în concluzii caracterul preponderent vizual al evaluării peisajului ca obiect estetic și nu operează distincțiile care se impun din acest motiv. Readuse pe teritoriul semantic relativ asanat al peisajului ca imagine (văzută sau fixată grafic), concluziile echipei Kaplan aduc un argument în plus pentru susținerea unei componente biologice a experienței estetice în fața peisajului.

Regionalism critic

În explorarea teritoriului „legilor“ biologice referitoare la peisaj, Bourassa trece firește în revistă și implicațiile teoriei gestaltiste la estetica peisajului. E de părere că acestea sînt problematice, din moment ce elemente de teorie gestaltistă au fost aplicate

> „normativ de către proiectanții mediului, deși nu există temei pentru a presupune că criteriile formale derivînd din *Gestalt* – ca de pildă simplitatea sau unitatea – sînt preferate“.

De aceea el conchide, reluînd comentariul lui Scruton la adresa teoriei formaliste, că

> „teoria gestaltistă «nu captează cu adevărat [tocmai] *înțelesul* a ceea ce își propune să analizeze»“[29].

Ajuns pe teritoriul „regulilor“ culturale care condiționează natura experienței estetice în fața peisajului, Bourassa găsește, mergînd pe urmele autorilor consultați, că „nu e surprinzător că o teorie culturală a esteticii peisajului accentuează atît simbolul cît și obiceiurile“. Iar teoria „stabilității identității culturale [a lui Costonis] tocmai asta face“. Însă, observă el mai departe, aceasta „e o teorie strict culturală, întrucît nu consideră posibilitatea unei temelii biologice a esteticii.“ Dintre cele două ipoteze pe care le-a examinat – cea a frumuseții vizuale, conform căreia

> „există anumite atribute senzoriale sau formale ale mediului care sînt inerent atrăgătoare și de aceea garantează protecție“

și cea a

> „«stabilității identității culturale» –, Costonis a preferat-o pe cea din urmă, întrucît aceasta identifică o bază a controlului estetic în dorința grupurilor de a-și apăra identitatea prin exercitarea controlului asupra mediului pe care-l locuiesc“[30].

29 *Ibid*., p. 89.

30 *Ibid*., p. 91.

Într-adevăr, dacă luăm în considerare campaniile mai recente duse de comunități pentru salvarea de la distrugere a unor situri urbane sau industriale, care în general nu pot fi numite „frumoase“, o atare poziție pare bine întemeiată.

Tendința de a conserva un mediu cît mai neschimbat se inversează oarecum, odată ajunși în zona „strategiilor“ estetice individuale, orientate către modelarea teritoriului. Dacă grupurile de indivizi par mai curînd motivate să încetinească transformările induse peisajului[31], la indivizii izolați dorința de invenție și de intervenție creatoare apare mult mai puternic. În acest registru își găsește cîmpul de desfășurare „o combinație dintre ceea ce există și ideile integrînd umor, descoperiri și artă“[32].

Schema tripartită de estetică a peisajului la Bourassa leagă în mod convingător între ele diferitele teorii biologice cu cele culturale de fundamentare a experienței estetice a mediului. Gustul peisajer al unei epoci s-ar constitui la intersecția dintre teritoriile legilor biologice, regulilor sociale și strategiilor individuale de intervenție asupra mediului. Plecînd de la aceste concluzii, autorul articulează în finalul lucrării sale o critică a amenajării teritoriului din zilele noastre și încearcă să pună astfel temelia unui program arhitectural sincretic pe care-l desemnează ca „regionalism critic“[33].

În versiunea dezvoltată de Bourassa, teoria „perspectivei și refugiului“ duce mai departe ideea de bază, și anume că la originea frumosului peisajer ar sta experiențe fundamentale dobîndite de specia umană încă în vremuri pre-arhitecturale. Însă cu tot interesul pe care-l prezintă, ea nu izbutește să dea un răspuns mulțumitor la întrebarea de la care pornește investigația lui Appleton: „ce anume ne place la un peisaj?“

Metafora peisajului

Rezumînd toate acestea, am putea spune că, cel puțin de la descoperirea peisajului ca obiect estetic încoace, *imaginea* locurilor acționează asupra *imaginației* noastre aidoma cu locurile însele. Procesul este fundamental metaforic și constituie o componentă esențială a locuirii. Pentru omul nomad din neolitic, prospectarea vizuală a teritoriului era doar o parte, alături de percepția mijlocită de celelalte simțuri, a complexului contact explorator cu mediul. În schimb, pentru modul nostru sedentar și modern de a locui, văzul a devenit simțul preponderent. Iar peisajul, „descoperit“ în Renaștere, este prezent azi în viața noastră sub nenumărate forme de manifestare, de la grădina peisajeră, inventată în secolul XVIII, la „peisajul virtual“ al internetului, inventat la sfîrșitul

31 *Ibid*., p. 94

32 *Ibid*., p. 113.

33 Oarecum pe aceeași linie, dar cu valențe practice mult mai semnificative, Alberto Magnaghi a condus mai recent numeroase proiecte de cercetare în Italia, vizînd elaborarea unei metodologii pentru intervenția complexă în teritoriu, centrată pe conceptul de peisaj. Cartea care expune concluziile acestor demersuri se intitulează *Le projet local* [*Il progetto locale*].

secolului XX. El ajunge să integreze de-a valma totalitatea modurilor vizibile de intervenție în teritoriu și de aceea poate fi considerat metafora profundelor schimbări care sînt pe cale să se producă în modul nostru de a locui.

Chestiunea percepției corporale este una de maximă actualitate. În epoca producției de masă a spațiilor amenajate – fie că e vorba de amenajări de rețele teritoriale la scară continentală, ori de produsele *industrial design* de folosință curentă care ne mobilează habitatul – asumarea ființei noastre biologice cu toate consecințele care decurg din apartenența noastră la biosfera terestră a încetat să mai fie un lucru de la sine înțeles. Se înmulțesc vocile care avertizează împotriva pericolelor pe care le poate induce cultul postindustrial al neo-tehnologiei[34]. Mulți autori sînt de părere că desfacerea țesuturilor urbane tradiționale și dezagregarea vieții comunitare pe care le presupuneau ele sînt tot atîtea semne ale unor mutații profunde ale felului în care locuim și, implicit, ale felului nostru de a fi ca specie. Ei acuză criza manifestată în dez-corporalizarea locuirii, marcată de dispariția atîtor și atîtor funcții prin care citadinul obișnuia să socializeze, în grupuri mai mici sau mai mari, și deplîng estomparea prezenței noastre în spațiul public.

Fără a-mi asuma cele mai sumbre previziuni din aceste texte, care pe alocuri lasă să se creadă că ne îndreptăm spre propria noastră desființare, chiar dacă numai și prin aceea că tindem să ne substituim corpul natural cu proteze artificiale, sînt și eu încredințat că niște schimbări de fond sînt într-adevăr pe cale să se producă. Însă, spre deosebire de scenariile pesimiste, sînt de părere că mutațiile majore se petrec la nivelul modelelor prin care ne reprezentăm lumea. Chiar dacă, de pildă, Mandosio are dreptate cînd afirmă că progresul tehnic, așa cum îl trăim în prezent, nu este nicidecum o fatalitate[35], cum încearcă să ne convingă cei care-l promovează la nivelul politicilor de stat, nu mă îndoiesc, în schimb, că imaginația individuală își va găsi debușeul și în interiorul unei asemenea lumi transfigurate tehnic.

Cît privește tendința de „bidimensionalizare“ progresivă a spațiilor amenajate, ea pare să continue un proces vechi și el de cînd lumea.

> „În calitate de «vehicule ale gîndirii», reprezentările picturale sau alte reprezentări non-verbale sînt cu siguranță mai timpurii decît gîndirea verbală, ele constituie forme de ideație mai vechi din punct de vedere atît filogenetic cît și ontogenetic“[36].

Or, dacă așa stau lucrurile, criza contemporană a reprezentării arhitecturale rezidă nu atît în vizualitatea exacerbată a epocii noastre cît în pierderea scării umane a amenajărilor. „Omul protetic“, pentru a relua expresia lui Choay, tinde să uite ce distanță poate parcurge pe jos, ce variații de temperatură poate

34 Cf. de pildă Françoise Choay cu „Patrimoine urbain et cyberspace“ în *Pour une anthropologie de l'espace,* sau deja pomenitul Jean-Marc Mandosio cu *Après l'effondrement*.

35 Cf. *Après l'effondrement*.

36 Steven Bourassa, *op. cit*., p. 115.

suporta și cît timp poate supraviețui fără apă. Poate că evoluția contemporană a gustului pentru peisajul industrial derelict, de pildă, cel deșertic sau arctic, ori cazul extrem al plăcerii estetice în fața peisajelor nepămîntene arată și ea în direcția dez-corporalizării locuirii noastre. Însă trebuie să observăm, din nou, că este vorba de o dez-corporalizare imaginară, metaforică.

Ceea ce mi se pare mai relevant în toată această problematică este recrudescența „frumosului mașinist“. În timp ce dogmatica „mașină de locuit“ își reconfirmă iar și iar sărăcia – nu doar semantică ci și funcțională – gustul comun este dominat de un univers formal *high-tech*. Este cu siguranță o cauză (chiar dacă nu singura) care stă la baza succesului de public al „arhisculpturii“[37] și al arhitecturii-*industrial design*. Clădirile care vădesc azi prestigiu (politic, economic, chiar religios) tind să aibă aspectul unor ustensile de bucătărie mărite la scara 200:1. Toate, desigur, goale pe dinăuntru, pentru a putea acomoda planșee, case ale scărilor, rețele de utilități și ascensoare. Ele caută să-și afirme doar unicitatea formală, ceea ce însă ține de un alt registru de semnificații și are în sine prea puțin a face cu frumosul.

Întrebarea dacă ecuația frumos = bun este sau nu echivalentă cu reciproca sa: bun = frumos, rămîne la fel de actuală azi ca în pragul revoluției industriale. Paradoxal, în timp ce mediul amenajat tinde să se constituie într-o lume estetizată integral, frumosul este obliterat în toate straturile discursului public de o (ipocrită?) preocupare pentru util, igienic, funcțional, ecologic etc., care maschează deruta civilizației postindustriale în fața ideii de frumos.

37 Cf. *L'Architecture d'aujourd'hui* nr. 351, martie-aprilie 2004.

Ilieni, România. Biserica fortificată, secolele XVI-XVIII.
Vederea înspre vest ar putea fi priveliștea caracteristică pentru bazinul ținutului Trei Scaune.

Ilieni, România. Biserica fortificată, secolele XVI-XVIII.
Aceeași vedere „încadrată" – decupată în golul de fereastră al porticului vestic al bisericii – devine peisaj cu drepturi depline, prin dobîndirea unor accente compoziționale și prin eliminarea amănuntelor periferice din cîmpul vizual. Apare un echilibru bine temperat între elementele de perspectivă și cele de refugiu.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Tertipul decupării unei bucăți de orizont și inserării sale încadrate în compoziția grădinii este practicat programatic de creatorii grădinilor peisajere.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Odată depășit punctul de vedere optim – situat în interiorul pragului grilajului deschis – iluzia nesfîrșirii se pierde, chiar dacă seninătatea bucolică a dealurilor cu animale care pasc rămîne intactă.

Bîlea, România, 2007.
Din pricina norilor, peisajul dobîndește trăsături ireale. Elementele de perspectivă și de refugiu își pierd referentul și echilbrul, de aceea peisajul apare straniu.

Bîlea, România, 2007.
Reflectarea munților în lacul glaciar face să apară un mediu lipsit de reperele spațiale obișnuite: peisajul capătă un caracter abstract aproape nepământean.

Lausanne, Elveția, 2006.
Desfășurarea viilor, casele și ambarcațiunea constituie elementele de refugiu, în timp ce întinderea de apă susține o vastă perspectivă închisă la orizont de lanțul Alpilor. Orice intervenție adecvată cu impact peisajer ar putea fi abordată doar în registrul „regionalismului critic".

Luzern, Elveția, 2006.
Peisajul urban echilibrat constituie o vedere turistică standard în care suprafața de apă, clădirile și munții din fundal alcătuiesc o compoziție „clasică", cu numeroase repere de identificare și de familiaritate.

9. Beauty-Free Shop

A vorbi despre frumos azi pare să fi devenit o indiscreție; e poate unul dintre motivele pentru care prezența aceastei categorii estetice în deja vastul corpus de texte de teoria peisajului e marginală. Desigur, abordarea filosofică a chestiunii peisajului se structurează întotdeauna pe o infrastructură estetică: analizele lui Alain Roger și Augustin Berque, cele ale lui Joachim Ritter sau Steven Bourassa[1] acordă locul cuvenit considerațiilor estetice. Însă nu poate scăpa observației faptul că la toți acești autori problema frumosului, chiar dacă e adeseori implicită cîte unui raționament, nu este niciodată abordată frontal. Este ca și cum plăcerea contemplării, rezultată din faptul că găsim o priveliște frumoasă, nu ar fi în sine de ajuns pentru a susține un eșafodaj teoretic vizînd peisajul.

Frumosul absent

În *Convenția Europeană a Peisajului* (adoptată la Florența în anul 2000), frumosul apare o singură dată în versiunile română, germană, engleză și maghiară pentru a califica una dintre categoriile de peisaj valoros: „spații *recunoscute* ca fiind de o frumusețe deosebită“[2]. Sintagma devine însă: „spații remarcabile“ în versiunea franceză, din care dispare astfel orice mențiune a categoriei de frumos. Poate că e un semn de rigoare conceptuală, din moment ce demersul și aria de cuprindere a *Convenției* sînt direcționate către asumarea unor politici concertate de ameliorare a mediului locuit.

De la intrarea sa în vigoare la 1 martie 2004, *Convenția Europeană a Peisajului* a fost semnată de 34 state și ratificată de 28, fapt care dovedește importanța acordată în zilele noastre peisajului. În același text de jurisdicție europeană se articulează o definiție a peisajului, în care vom remarca o nuanțare semnificativă: „pentru scopurile prezentei Convenții“, noțiunea se referă la o „parte de teritoriu, *percepută* ca atare de populație“[3]. Formularea înseamnă fără îndoială

1 Respectiv în lucrările: Court traîté du paysage, Les raisons du paysage, Paysage, The Aesthetics of Landscape.

2 „besonders schönen Gebieten“, respectiv „areas *recognised* as being of outstanding beauty“, sau „különlegesen szépnek *tartott*... helyek“, *Convenția Europeană a Peisajului*, Preambul, aliniatul 5. Sublinierile mele.

3 *Ibid.*, I.1.a. Sublinierile mele.

recunoașterea implicită a următoarelor două afirmații: (i) peisajul este un lucru eminamente subiectiv; (ii) asumarea părții de teritoriu ca peisaj ține de simțuri, intelect, memorie afectivă etc.

Însă tema frumosului este cu toate acestea inevitabilă. Afirmația e cu atît mai nimerită cu cît pleacă de la o competență antropologică: aceea de a fi deprinși să descifrăm în jurul nostru frumosul, odinioară sinonim cu binele. Altfel spus, Beauty-Free Shop este doar un alt nume pentru [o]utopia: un loc care nu poate exista, din moment ce frumosul nu va înceta să se manifeste într-o formă sau alta, în orice ungher locuit.

Aici, ar fi locul unor considerații ținînd de fenomenologia percepției. Însă mă voi mulțumi să reiau afirmația lui Merleau-Ponty din introducerea cărții sale, anume că pînă și

> „*percepțiile faptice* cele mai simple, pe care le cunoaștem la animale ca maimuța sau găina, se referă la *relații* și nu la termeni absoluți“

și să trimitem la considerațiile sale privitoare la distincția dintre impresie și percepție[4], pentru a indica complexitatea abisală a fenomenului și nesfîrșita sa variabilitate. Merleau-Ponty poate fi considerat gînditorul „carnalității lumii“, iar perspectiva deschisă de el

> „duce cu o imensitate mai departe decît evidența plată că avem nevoie de un cap pentru a gîndi. [...] ceea ce e pus în cauză este chiar natura gîndirii, în toate modalitățile sale“[5].

Este neîndoielnic că

> „nu trebuie însă să uităm că imaginația nu e limitată la funcția sa pentru cunoașterea teoretică, ci reprezintă capacitatea generală de a avea ‚intuiție' (reprezentare) chiar și fără prezența obiectului, iar acesta este singurul punct de vedere din care intuiția devine o problemă în domeniul artei și al esteticii“[6].

Totodată, trebuie observat că principalul simț implicat în perceperea peisajului, conform primelor sale două înțelesuri certificate de dicționare și enciclopedii, este văzul: „o priveliște cît vezi cu ochii, sau reprezentarea picturală (grafică, fotografică etc.) a acesteia“. Or, e de neimaginat ca peisajul, adică o *priveliște* considerată ca obiect estetic[7], să nu se afle într-o relație privilegiată, dintre toate categoriile estetice, tocmai cu frumosul; cu atît mai mult în cadrul unei discuții despre peisajul considerat în termenii locuirii: de la începuturile (cunoscute ale) teoriei arhitecturii, frumosul a constituit finalitatea expresivă a actului edificator.

4 Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, pp. 25-27, sublinierile mele.

5 Augustin Berque, *Écoumène*, p. 191.

6 Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 144.

7 Obiect estetic :„obiect care, întîlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile, să provoace acea experiență specială ce constă în trăirea de către conștiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală și formală, a unui puternic sentiment de satisfacție și plăcere“, Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*.

Precursori

Deși frumosul este la Vitruviu unul dintre cele trei atribute ale arhitecturii, el nu reușește să definească acest concept.

> „În privința chestiunilor tehnice, intenția sistematică [a tratatului] e mai clară. Aici Vitruviu are controlul, experiența sa de șantier îl face sigur de sine. Situația e total diferită cînd lucrurile capătă un caracter mai abstract, ca de pildă în cazul însușirilor arhitecturii – *firmitas, utilitas și venustas* – și al conceptelor pe care Vitruviu le-a numit componentele arhitecturii – *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio*, urmate de *proportio, intercolumnum, species, statio* etc. Aceste concepte, pe care s-a structurat mai tîrziu teoria arhitecturii, unele dintre ele rămînînd timp îndelungat conceptele sale de căpătîi, sînt menționate în tratat într-o manieră aparent dezordonată și confuză[8].“

Starostele teoreticienilor arhitecturii era desigur mai curînd un practician, prea puțin obișnuit cu literele și cu speculația teoretică. Ba, mai scria și într-o latină neșlefuită – lucru pe care i l-a reproșat un mileniu și jumătate mai tîrziu Leon Battista Alberti:

> „După felul cum se exprimă, latinii ar fi zis că vrea să pară că vorbește grecește, iar grecii, că vorbește latinește[9].“

Tratatul lui Alberti, autor socotit a fi primul teoretician modern al arhitecturii și totodată unul dintre cei mai însemnați, a fost publicat postum în 1485 și e considerat întemeietor al tradiției textelor avînd ca scop stabilirea unei *reguli* arhitecturale[10].

Dovedind merite nu în postura – de altfel neasumată – de continuator al drumului deschis de Vitruviu (cu excepția lui Alberti, toți tratatiștii occidentali au preluat titlul tratatului vitruvian), ci mai ales ca întemeietor al identității moderne a arhitecturii,

> „*De re aedificatoria* e primul text în istorie care consideră edificarea mediului nostru construit ca disciplină autonomă, întemeiată doar pe rațiune[11].“

Tonul tratatului albertian indică fără greș că avem de -a face cu un început de însușire a rosturilor profesiei de arhitect, supusă pînă atunci în mod tradițional unei comenzi dintre cele mai stricte. Numai că eliberarea de supra-determinarea ideologică de sorginte politică sau religioasă va avea urmările unui păcat originar: devenită autonomă, arhitectura supusă doar criteriului estetic va fi mult mai expusă tentației auto-referențialității, pericol față de care e prin natura ei mai vulnerabilă decît celelalte arte.

8 Ana Maria Zahariade, „Tribute to Vitruvius“, p. 163.

9 Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, VI. 1. p. 275.

10 Françoise Choay, *La règle et le modèle*, pp. 11 și următoarele. Autoarea susține cu argumente convingătoare primatul tratatului albertian în întemeierea teoriei moderne a arhitecturii și urbanismului. Regula tinde către o normare de principiu, spre deosebire de model care vizează, în concepția autoarei, fixarea *formei* arhitecturale.

11 Françoise Choay, „Introduction“ in *L'art d'édifier* de Leon Battista Alberti, pp. 19-20. Pentru comentariul exhaustiv al preluărilor și al diferențelor de fond dintre tratatul vitruvian și *De re aedificatoria*, vezi *La règle et le modèle,* p.137 și următoarele.

Însă nici Alberti – tot arhitect[12], dar în același timp eminent umanist și scriitor, nu un șantierist rătăcit în lumea literelor ca Vitruviu – nu reușește să ducă la bun sfîrșit conceptualizarea frumosului în arhitectură. În partea a treia „dedicată frumosului care constituie finalitatea edificării“, apar inconsecvențe neobișnuite în curgerea tratatului.

> „Alberti întrerupe fluența textului și introduce un fel de al doilea prolog [...] după care cititorul observă că, departe de a fi consacrată în întregime frumosului, această parte a treia conține indicații ținînd de competențele inginerului sau ale arhitectului. [...] De fapt, reflecția generală despre frumos se încheie cam scurt la sfîrșitul capitolului 3 al acestei cărți [a VI-a], pentru a fi reluată, doar foarte sumar, la mijlocul cărții a IX-a (capitolul 5) [13].“

Categoria de frumos

Pînă nu demult, frumosul era motivul central al oricărui discurs pe marginea valorilor vehiculate de oricare gen de artă. În tradiția clasică, începînd cu Platon, frumosul este considerat categoria „principală, dacă nu și unică [...] în opoziție cu aceea a *dulcelui* și *plăcutului*“[14], și nimănui nu i-ar fi trecut prin minte să-i dispute întîietatea între criteriile de judecată aplicate operei de artă. Totuși, din Antichitate, de cînd a apărut teoretizarea fenomenului artistic, adică de cînd vorbim nu atît de plăcerea produsă de artă, cît de experiența estetică, supremația categoriei de frumos a fost neîncetat pusă în discuție.

> „Înainte de Platon, [...] nu este posibil a se menționa o concepție coerentă despre frumos.“

Dacă

> „pentru Platon frumosul este țelul spre care conduce calea erosului, sau [...] frumosul este strălucirea adevărului“,

în tradiția creștină eclectică, frumosul este reprezentat

> „ca adevăr suprasenzorial[15]. Însă teoriile „formaliste și obiectualiste vor deriva din concepția aristotelică, potrivit căreia «*τό ... καλόν έν πλήθει μεγέθει τάξει*», din care provin și tezele de inspirație senzualistă despre unitatea în varietate, pînă cînd gîndirea romantică va călăuzi reflecția estetică în alte direcții“[16].

Mijlocul secolului XVIII este și timpul cînd peisajul ca obiect estetic dobîndește toate trăsăturile sale de azi, iar orizontul terestru devine fundalul imaginii moderne a lumii. În aceeași epocă, în care depărtarea devine parte indispensabilă a grădinii peisajere engleze, Edmund Burke (de loc întîmplător, un filosof englez) elaborează

12 Opera sa construită cuprinde între altele: la Florența, palatul Rucellai și cîteva biserici; la Mantova, două biserici, San Sebastiano, începută în 1460, și San Andrea (1470).

13 Françoise Choay, „Introduction“, pp. 26-27.

14 Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, p. 24.

15 *Ibid*., p. 31.

16 Frumosul este în măsură și ordine. cf. *ibid*., p. 32.

prima încercare de a teoretiza frumosul independent de referentul teologic.

Contribuția lui Burke în reevaluarea preromantică a frumosului este cu atît mai însemnată cu cît demersul său, prin care reformulează ideea de sublim – care pentru Jean Paul „este tocmai nemărginirea lumii“[17] – și o opune frumosului. Astfel, el prefigurează diversificarea peisajului în perioada Romantismului și premerge demersului lui Kant care, în *Critica puterii de judecată*,

> „construiește un sistem polar de opoziții estetice, bazate pe antiteza categorială între frumos și sublim“[18].

Evanghelos Moutsopoulos constată

> „tendința spre construirea de sisteme categoriale monumentale, ce corespundeau, poate, ca atare, unor cerințe estetice, nu însă și realității estetice obiective“.

Le califică drept sisteme închise, cu determinarea rigidă a categoriilor cărora el le opune „o estetică liberală sau deschisă“, una care „să tindă spre adoptarea de sisteme ale categoriilor estetice *desprinse de orice exigență de ierarhizare*“[19]. Aici se cuvine să observăm că este asumată – în deplină rezonanță cu fragmentarea estetică a modernității europene – disocierea categoriilor estetice de funcția lor normativă. E un detaliu important, avînd în vedere una dintre tendințele dominante în amenajarea teritoriului urban din zilele noastre, care este tocmai dezierarhizarea progresivă a spațiului urban difuz pe care-l locuim; este un fenomen determinat de o serie de condiții specifice, însoțit de o diversitate de implicații și consecințe, între care se numără și emergența peisajului ca obiect estetic cu relevanță globală.

Deși, spune Moutsopoulos, diagrama circulară a categoriilor estetice propusă de Étienne Souriau izbutește să evite ierarhizarea, sistemul e totuși polarizator, sugerînd o degradare a frumosului către grotesc și o reînălțare inversă, ambele graduale, trecînd în ambele sensuri prin cîte douăsprezece categorii. Poate, dacă am roti cercul, și astfel frumosul nu ar mai fi amplasat în partea de sus a imaginii, reflexele noastre metaforizante nu ar mai aplica de îndată premisa valorizatoare: „sus = bine, jos = rău“. Iar astfel frumosul și-ar pierde locul preeminent ce pare că i se cuvine dintotdeauna între celelalte categorii estetice. De aceea, cercul mult mai complex propus de Moutsopoulos însuși[20] apare potrivit pentru aproximarea mai precisă a domeniului estetic în general, și a celui relativ la peisaj în particular. Pe lîngă flexibilitatea sa anunțată și asumată, o asemenea abordare convine cu atît mai mult prezentului demers, cu cît dispunerea concentric-sectorială a categoriilor estetice permite identificarea categoriilor potrivite fiecărui gen de expresie artistică în parte, inclusiv cea arhitecturală sau peisagistică, în același fel în care am marca pe un plan zonele funcționale.

17 Jean Paul, citat de Titus Mocanu în *Despre sublim*, p. 69.

18 Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*., p. 24.

19 *Ibid*., p. 25. Sublinierile mele.

20 *Ibid*., p. 133. Este vorba de o adevărată „hartă“ a categoriilor estetice clasificate și comentate de el în cartea care poartă subtitlul: „introducere la o axiologie a obiectului estetic“.

În topografia categoriilor estetice cartate de Evanghelos Moutsopoulos, frumosul ocupă cuvenitul loc central. În jurul lui, în zona cea mai apropiată, gravitează categoriile tradiționale, între care sublimul se întinde pe suprafața cea mai mare a coroanei circulare circumscrise miezului ocupat integral de frumos. Sublimul se află așadar în imediata vecinătate a frumosului, dar fără a-i amenința supremația[21]. Moutsopoulos rezumă istoria evoluției ideii de sublim de la tratatul de retorică a lui Pseudo-Longinus[22] la domeniul său semantic actual stabilit de Burke în secolul XVIII[23], dar reconsideră și avatarurile parcurse de sublim după aceea, în abordările diverșilor autori timp de două sute de ani. În final, aproximarea conceptuală a lui Moutsopoulos înscrie categoria de sublim undeva într-un registru superlativ-irațional, neschimbîndu-i fundamental caracterul stabilit de Burke cu două secole mai devreme.

Sinteza lui Moutsopoulos include, firește, filonul kantian. Însă, deoarece discută sublimul numai în registru estetic, el nu zăbovește la dimensiunile sale ontologice, cum face bunăoară Titus Mocanu. Acesta, la capătul unei nuanțate analize, dezvoltată în descendența esteticii hegeliene, conchide că „sublimul nu reprezintă de fapt o categorie estetică“, în sensul că

> „depășește atît de evident sfera esteticului, încît nu l-am putea denumi decît printr-o expresie de felul aceleia medievale: *termen transcendental*“[24].

A-i contesta categoriei de sublim funcția estetică mi se pare o afirmație excesivă, avînd în vedere mulțimea de ramificații ale sublimului în artele vizuale – lucru admis de altfel și de Mocanu. Poate că e mai potrivit a spune că sublimul ține de amîndouă registrele: transcende din estetic în ontologic. Iar această calitate a sa explică în bună măsură importanța sublimului pentru modernitate: în registru estetic este atributul inseparabil al infinitului, în timp ce în cel etic-ontologic susține aspirațiile spre absolut care încetaseră să mai țină exclusiv de credință. Și tot în această dublă natură a sublimului e disimulat și pericolul – pe care n-a știut să-l intuiască proiectul modernist – de a eluda distincția esențială dintre adevăr (fie și subiectiv) și reprezentare.

Relația dintre sublim și frumos e reprezentată de Moutsopoulos în diagrama categoriilor estetice sugestiv, prin felul în care formidabilul sublim aproape „sufocă“ blîndul frumos, lăsîndu-l să „respire“ doar prin intermediul categoriilor minore (deși tot tradiționale) de grațios, elegant și drăgălaș (*joli*, *hübsch*). Ele trei ocupă împreună o suprafață mai mică decît sublimul singur. Și tot aici se strecoară sectoarele magicului, fermecătorului și *fantasque*-ului; ele se întind însă și în următoarea coroană (a doua de la frumos), care include o mulțime de genuri categoriale: tipologice, dinamice și statice, determinante și tendențiale etc. Deja pe aceste orbite găsim numeroase subspecii categoriale care sînt prea

21 *Ibid*, p.133.

22 Titus Mocanu supune acest prim *Tratat despre sublim* unui comentariu amănunțit.Trasează posteritatea ideilor lui Longinus, plasîndu-le însă într-un context ontologic și etic, mai curînd decît unul estetic. Cf. *Despre sublim*, mai ales pp. 51-63.

23 Evanghelos Moutsopoulos*, op. cit.*, p. 43 și următoarele.

24 Titus Mocanu, *op. cit*., pp. 172-173.

puțin sau deloc adecvate calificării arhitecturii, cum ar fi de pildă romanescul sau elegiacul, potrivite literaturii sau anumitor genuri de muzică, nu și artelor vizuale: bahicul, ori rizibilul s-ar putea aplica doar accidental vreunei arhitecturi. Cît privește tragicul, prezența lui în sectorul categoriilor dinamice atrage atenția asupra faptului (negat adesea ostentativ de expresia cîte unei *arhisculpturi* mai vechi sau mai noi) că e de dorit ca amenajările destinate locuirii să fie stabile, să dureze – și să și exprime acest lucru. În sfîrșit, coroana exterioară a diagramei lui Moutsopoulos e populată de categoriile istorice, combative, diferențiale și finale. Denumirea acestora din urmă, în ciuda faptului că sugerează o închidere, se referă doar la situarea periferică a orbitelor categoriilor clasate aici – în sensul că „se raportează îndeosebi la înfățișarea exterioară a obiectului estetic“[25] – față de nucleul întregului sistem, unde frumosul strălucește neclintit și suveran.

Aici mai trebuie să observăm că, pe măsură ce ne îndepărtăm de centrul diagramei, descrește semnificativ posibilitatea aplicării categoriilor estetice la domeniul arhitecturii. Aplicabilitatea lor la grădini și peisaj e mai extinsă, dar devine și ea problematică în zonele periferice.

Chiar dacă împresurat de sublim, frumosul rămîne în cartarea lui Moutsopoulos categoria de referință a tuturor celorlalte. Pe de o parte, el nu mai poate aspira la locul din vîrful scării valorice unde-l plasase Charles Lévêque, care „a încercat să facă din cercetarea asupra acestuia obiect al unei științe“[26]. Pe de altă parte însă, nu încape îndoială că

> „reușitele artistice ale oricărei epoci, de la cele mai îndepărtate pînă la a noastră, nu exprimă nimic altceva decît imaginea despre frumos a spiritelor ce se manifestă în ele“.

Iar faptul că în ultimele decenii

> „se întrevede o tendință generală către deplasarea diferențialelor estetice din regiunea abstractă a conceptului de frumos către regiunea concretă a realității“[27]

poate constitui și o explicație pentru dispariția categoriei de frumos din prim-planul enunțurilor privitoare la peisaj.

Însă pentru a limpezi, nuanța și aprofunda înțelegerea acestei dispariții, putem încerca să desprindem cîteva concluzii revelatoare din sinteza lui Moutsopoulos:

i. Asistăm, spre ultimul sfert al secolului XX, la deschiderea sistemelor estetice, însoțită de o fărîmițare a categoriilor și subcategoriilor evaluative. Mișcarea este cumva firească în contextul fragmentării reprezentării[28] și al dezmeticirii din euforia ultimului mare proiect stilistic cu vocație universalistă, întruchipat de modernism (incluzînd aici de-a valma toate subvariantele avangardei istorice în artă și arhitectură)[29]. Deschiderea sistemelor estetice marchează totodată, prin tendința de dezierarhizare a gîndirii estetice, sfîrșitul istoriei încercărilor de a crea un sistem estetic normativ.

ii. Asocierea frumosului cu sublimul pe fundamentul distincțiilor operate de Burke, rămase valabile în mare măsură și azi, a avut ca rezultat o pereche incompatibilă de concepte. În timp ce frumosul nu este nici azi imaginabil fără o aristotelică ordonare a părților, valențele estetice ale sublimului sînt de nedespărțit de o anumită amenințare a dez-ordinii. Autoritatea frumosului nu avea cum să nu sufere ca urmare a acestei mezalianțe. Fragilitatea perfecțiunii o va face întotdeauna vulnerabilă în fața forței imprevizibile. Iar pentru categoria de frumos, coabitarea corozivă cu sublimul s-a dovedit letală. Un sistem valoric întemeiat pe măsură și echilibru nu avea cum să reziste subminării continue la care a fost supus timp de peste două secole, prin învecinarea cu un sistem valoric definit prin exces și dezechilibru. Ne aflăm într-un moment în care nu mai e vorba de opoziția nietzscheană dintre apollinic și dyonisiac, ci de o mutație care face ca perechea antagonică formată din frumos și sublim să-și piardă echilibrul dintotdeauna problematic, deci relevanța.

iii. Însă nici sublimul nu iese prea bine din această discutabilă victorie. Lipsit fatalmente de supremația indiscutabilă, dar mereu contestată a frumosului, sublimul își pierde nu atît rațiunea – fiind întotdeauna invocat pentru a califica estetic năzuința noastră spre necunoscut – cît puterea sa catarthică. Poate acesta este motivul pentru care funcția de azi a sublimului s-a redus in bună măsură la furnizarea unor „senzații tari“.

iv. Cît privește frumosul, el va continua să fie invocat implicit, în pofida tăcerii reflexive a prezentului. Dizolvarea sensurilor sale tradiționale, care se află la originea derutei estetice a vremurilor prezente, nu a știrbit cu nimic statura sa de imanență în lumea oamenilor. O reformulare a frumosului în termeni contemporani pe fundamentul originar al binomului etic – estetic, și nu pe baza opoziției cu sublimul, îl va repoziționa în centrul viziunii lumii ordonate antropologic. Prin pertinența distincțiilor și acuratețea conceptuală, sinteza la care ne-am referit oferă o bună bază de plecare pentru asemenea reformulări. Trebuie afirmat de la început că, deși problema frumosului arhitectural sau natural nu se mai poate pune azi cu pretenții de universalitate, este la fel de actuală ca acum două milenii și jumătate.

Hibridarea frumuseții

Înainte de a încerca definirea categoriei de frumos, Moutsopoulos comentează definiția propusă de Souriau, conform căreia (și privitor la opera de artă înțeleasă ca „rezultat al unei activități instaurative“), frumosul este

25 *Ibid*., p. 88.
26 *Ibid*., p. 31.
27 *Ibid*., p. 33.
28 Cf. Veselý, *op. cit*.
29 Pentru proiectul estetic al arhitecturii Mișcării Moderne a se vedea lucrarea lui Henry-Russell Hitchcock și Philip Johnson, *The International Style*, publicată pentru prima dată în 1932. Autorii asumă cu finețe, luciditate și coerență – în contrapartidă cu luarea de poziție „inginerească” a multor arhitecți contemporani – componenta estetică a arhitecturii.

„o reușită evidentă a artei într-un climat estetic de armonie, măsură, fericire și iubire“.

Principalul neajuns al acestei definiții este că restrînge orice judecată estetică la domeniul artei și astfel

„omul, ca purtător al diferențialelor estetice, este izolat și scos din lumea în care se află integrat“[30].

Acesta este și motivul pentru care definiția lui Souriau nu ne poate fi de nici un folos, atunci cînd încercăm să găsim teritoriul de relevanță al frumosului relativ la natură, respectiv la ipostaza ei peisajeră. Moutsopoulos remarcă aici ideea de *reușită*, în sensul de „adecvare funcțională, care nu se încadrează în complexul respectivelor obiecții kantiene“ – dar care ne interesează cu atît mai mult atunci cînd vorbim despre arhitectură.

„În afara ordinii și armoniei există, între forțele ce alcătuiesc frumusețea unui obiect estetic, și aceea a intenționalității, considerată de o conștiință estetică. [...] Desfătarea estetică apare atunci cînd și în măsura în care obiectul contemplării estetice îndeplinește exigențele așteptării noastre“[31].

Cu aceste afirmații, la care subscriem în totalitate, avem toate elementele necesare situării peisajului în raport cu categoria de frumos. În acești termeni, o priveliște va fi judecată ca fiind frumoasă dacă elementele ce o compun se găsesc între ele într-o relație de echilibru, ordine și armonie, răspunzînd în același timp satisfăcător așteptărilor noastre în ceea ce privește imaginea oferită de un ținut contemplat în desfășurarea sa. Însă care sînt aceste așteptări, cu alte cuvinte, de unde vine frumusețea unui peisaj, este departe de a fi o întrebare simplă, cum am văzut discutînd teoria biologizantă a lui Appleton și cea compozită a lui Bourassa.

Cu siguranță că nu reflexele atavice evocate de Appleton se află la originea unor efuziuni ca aceea împărtășită de P. Reyner Banham, cînd descrie:

„... una dintre acele viziuni meteorologice cu care, cîteodată, deșerturile își binecuvîntează adevărații adepți; viziuni ale frumuseții pe care ți-e aproape frică să le privești în acel moment și a căror amintire o păstrezi cu grijă, pentru că poate nu au fost adevărate, au fost o iluzie. În acest caz, al primei mele întîlniri înmărmurite cu acea pîclă luminoasă, există confirmarea fotografică a faptului că a fost cu adevărat vizibilă și arăta așa cum mi-o aduceam aminte“.

Autorul continuă reformulînd întrebarea care-l „frămîntă de cînd tot vine în deșertul Mojave: „de ce e «frumos» pentru mine?“[32]. Persoana întîi plural de la Appleton devine persoana întîi singular la Banham – dar întrebarea e aceeași. Iar raționamentul declanșat de amintirea emoției și de caracterul de neocolit al întrebării revine la a regurgita dezbaterile legate de „educația ochiului“. Banham,

30 Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, p. 34.

31 *Ibid*., p. 37.

32 Scenes in America Deserta, p. 210.

călătorul în căutare de efecte, care se declară „prea bătrîn, prea sofisticat vizual, prea citit în prea multe literaturi“[33], a „venit în America cu mai puțină pregătire vizuală [...] decît în oricare alt loc vizitat în lume“[34]. Cu toate acestea, educația ochiului este și pentru el o problemă cheie în perceperea priveliștii ca obiect estetic. Discursul lui se situează tot în registrul peisaj-reprezentare-priveliște, unde frumosul natural este înțeles ca fiind înrudit întîi de toate cu poezia și pictura – o abordare asemănătoare cu cea prin care încearcă și Stephanie Ross să clarifice înțelesurile grădinilor[35].

Prin inventarea grădinii denumită pe bună dreptate „peisajeră“ sau, firesc deși oarecum neglijent, „engleză“ în Anglia secolului XVIII, a fost desăvîrșită integrarea peisajului în grădină. Cu alte cuvinte, s-a realizat asocierea artistică a două entități ținînd de registre perceptive distincte, corespunzător asocierii, tot pe atunci, a două categorii estetice ținînd de registre valorice distincte, sublimul și frumosul. De acum, amenajarea, traseele și efectele perspective sînt compuse în așa fel încît grădinile să includă în ordinea lor – o pot face *numai* vizual – și teritorii care nu mai fac parte din terenul amenajat propriu-zis. Ele apar în depărtare și constituie priveliști-fundal alese și prezentate prin deschideri decupate în ecranele de plantație pentru a contribui la echilibrul estetic al întregului. Punctele de vedere perspectivă sînt și ele ținute sub control, astfel că aceste vedute sînt cumva „înrămate“, încît firea etern schimbătoare a peisajului-priveliște ajunge să fie încremenită într-o imagine statică, fixată ca într-un peisaj-pictură.

Altfel spus, componenta *sublimă* a depărtării poate fi introdusă în *frumusețea* ordinii grădinărești prin intermediul efectelor picturale. Se pun în joc pentru atingerea acestui scop importante resurse tehnice și materiale, mergînd pînă la strămutarea unor sate întregi. Așa s-a întîmplat de pildă la Castle Howard in Yorkshire, unde Vanbrugh l-a convins pe al 3-lea Earl Carlisle, stăpînul locului, să demoleze vechiul sat Henderskelfe pentru a nu strica ordinea noilor amenajări plănuite. Fosta stradă principală a satului, transformată într-o alee bordată cu statui, a devenit element de compoziție în noul aranjament jardinier[36]. În cazul asemănător al strămutării satului Nuneham însă, unei bătrîne i s-a permis să rămînă cu coliba ei în mijlocul grădinii, sub arborii pe care îi plantase ca mireasă[37]. Însă există cel puțin un caz cînd satul nu a fost strămutat, ci inclus între efectele grădinii: la Stourhead, „includerea bisericii și a satului (complet cu cruce gotică) între priveliști este cea mai radicală idee a proiectului, [...] constituind o întrerupere deliberată în scenografia clasică la scară mare“[38].

33 Ibid.

34 *Ibid*., p. 215.

35 *What Gardens Mean*, vezi *supra*, capitolul „Grădina ca arhitectură“.

36 Hans von Trotha, *Der Englische Garten*, pp. 74-75.

37 Aici însă, insolitul prezenței îi putea conferi colibei valențe pitorești convertind-o, din punct de vedere compozițional, în pavilion de grădină. Însă relația bună dintre marii proprietari și țăranii de pe domeniile lor nu era nicidecum regula. S-au adoptat, între 1723 și 1800 mai multe legi care interziceau trecerea prin parcuri, sau pedepseau extrem de sever braconajul. Cf. Ana-Stanca Tăbăraşi, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell*, p. 38.

38 Tim Richardson, *The Arcadian Friends*, p. 410.

Dacă amplasarea vreunei grădini romane sau renascentiste prilejuise deschideri panoramice ale vederii spre priveliștea înconjurătoare, această depărtare nu era integrată în compoziția grădinii, ci era prezentată ca vedere înspre „afară“. Depărtarea ca *substanță* a peisajului nu-și ocupă locul privilegiat pe care-l cunoaștem decît începînd cu Anglia georgiană, însă își face apariția în grădină mai de timpuriu. Grădina barocă „franceză“, în aparență atît de diferită de cea peisajeră „engleză“, cocheta deja de un secol cu ideea de depărtare: elementul de compoziție central este întotdeauna o „mare axă“ perspectivă la capătul căreia, adesea, în perdeaua de plantație se deschide o fantă îngustă prin care se întrezărește la orizont albastrul palid al vreunui lanț muntos. Desigur, varietatea siturilor amenjate și eventuala absență a unei părelnice siluete muntoase au impus, pentru a sugera nesfîrșirea, inventarea a felurite rezolvări ale deschiderii (sau, cîteodată, ale închiderii) cîmpului vizual.

Odată cu „deschizătura“ de la capătul marii axe, prin care depărtarea pătrunde în cîmpul vizual, se produce o mutație în chiar miezul conceptului de amenajare horticolă: îngrădirea, indisolubil legată de ideea de grădină, e escamotată. Așadar, este pus sub semnul întrebării tocmai ceea ce stă la temelia amenajării oricărei grădini: gardul, zidul de incintă, închiderea față de tot restul teritoriului, elementul cheie în realizarea sentimentului de siguranță și al controlului pe care le presupune un interior îngrădit. E pe cale să se petreacă disoluția ideii tradiționale de *hortus conclusus,* care va deveni ireversibilă odată cu grădina peisajeră: treptat, frumuseții comensurabile i se substituie o frumusețe incertă, nuanțată de sublimul nesfîrșirii.

Avatarurile împrejmuirii

Însă, condiție prin definiție a grădinii, gardul nu dispare de-a binelea, ci e doar ascuns privirii. Turul de prestidigitație poate fi realizat mulțumită unei invenții tehnice: *ha-ha*. Sinonimul pe care îl dau dicționarele engleze pentru acest termen tehnic este de „gard scufundat“, iar definiția îl parafrazează ca „șanț cu zid de sprijin folosit pentru a despărți terenuri fără a *desfigura* peisajul“[39]. Gardul, deși prezent, este de acum disimulat, ca urmare a năzuinței de a realiza și întreține iluzia ne-delimitării.

Dar și zidul de incintă care împrejmuia *hortus conclusus* întreținea o iluzie: pe aceea a siguranței, a posibilității de a ține la distanță, în afara limitei marcate ostentativ, hoții, prădătorii, ba pînă și buruienile. Ce s-a petrecut în modernitate, pentru a impune întoarcerea pe dos a iluziei, începînd cu grădina barocă? Funcțiunile esențiale ale grădinii au rămas aceleași dintru început și pînă în zilele noastre: un teritoriu îngrădit, amenajat să fie întîi de toate „plăcut ochiului“, și plantat cu o vegetație care să aibă eventual „fructe bune de mîncat“. Dacă amenințarea nu mai era percepută ca iminentă, dacă din acest motiv prezența

39 „SUNK FENCE (1761): a ditch with a retaining wall used to divide lands without defacing a landscape – called also ha-ha“ Webster Collegiate Dictionary, p. 1182. Sublinierile mele.

îngrădirii nu mai trebuia să fie semnalată fără echivoc, ar fi fost de ajuns ca gardul să fie camuflat cu plantație. Însă nesfîrșirea întrevăzută la capătul marii axe a grădinilor baroce apare ca manifestare a unei nevoi radical diferite. Zările exercită de acum o atracție atît de puternică, încît arhaicul simbol al siguranței trebuie să se facă nevăzut; el trebuie să se dea la o parte ca o cortină de teatru, lăsînd privirea să scape spre orizont, atrasă de forța emanată de perspectiva marii axe. Pentru că acolo, în zare, se află „reprezentat“ chipul nesfîrșirii ca metaforă a trans-cenderii posibile. Realitatea imediată, oricît de vastă a grădinii baroce bine temperate, e secundată în contrapunct, pusă la încercare neîncetat de întinderea de necuprins întrevăzută prin deschiderea din perdeaua de plantație. Intră în scenă cu dramatism alternativa față de dominație și control: incertitudinea, trecerea, locul de *dincolo*. Apar conjugate contrapunctic arta și natura, pitorescul molcom al grădinii și melancolia – marcată adesea de angoasă – a peisajului[40].

> „A trăi un peisaj echivalează, uneori, cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate“,

în sensul că

> „la linia atît de precisă și atît de arbitrară a orizontului, absolutul își revelează nemijlocit paradoxala sa alcătuire: el e reperabil, dar de neatins“[41].

Andrei Pleșu mai observă că

> „adîncimea spațială își asumă și alte roluri: ea se prezintă, de pildă, reflecției și ca parabolă a posibilului, a iluzoriului și a timpului“[42].

Asemenea năzuință spre eliberarea privirii și a imaginației poate fi pusă pe seama „sensului renascentist al trecutului“, pentru a relua expresia lui Peter Burke, și a complexului cultural pe care l-a adus cu sine „inventarea timpului liniar“[43].

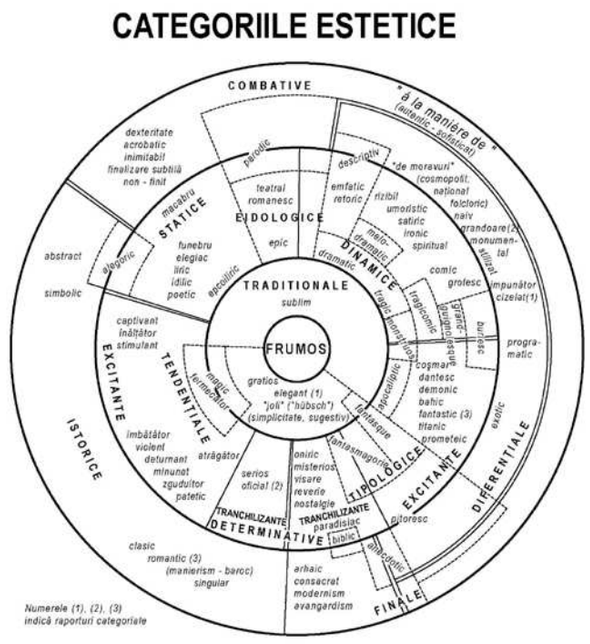
Motivele acestei evoluții a gustului jardinier pot fi căutate în felurite straturi ale istoriei culturii europene, așa cum s-au reașezat începînd cu Renașterea: de la marile descoperiri geografice, care au extins cîmpul imaginarului pînă dincolo de toate orizonturile cunoscute anterior, și pînă la mutațiile pricinuite de sistemul industrial de producție care a făcut posibilă transformarea domeniilor agricole englezești în grădini peisajere. Însă toate aceste schimbări s-au aflat sub semnul relațiilor problematice ale europenilor cu natura.

40 Pentru o „fenomenologie a depărtării“, a se vedea Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, mai cu seamă capitolul „Peisajul și depărtările“, pp. 67 și următoarele

41 *Ibid*., p. 68.

42 *Ibid*., p. 73.

43 Pentru descoperirea sensului modern al istoriei, cf. Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*.



Cercul lui Marc-Etienne Souriau. Tabloul sistemului categoriilor estetice (1933). Reluat de Robert Blanché, Des catégories esthétiques, Vrin, Paris, 1979, p. 42.

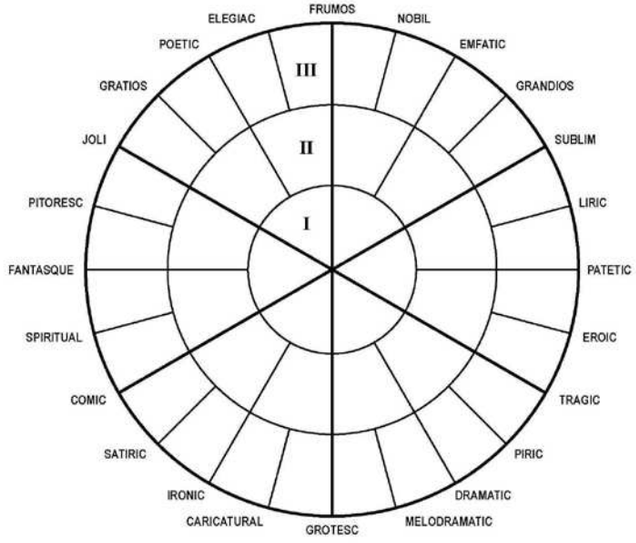
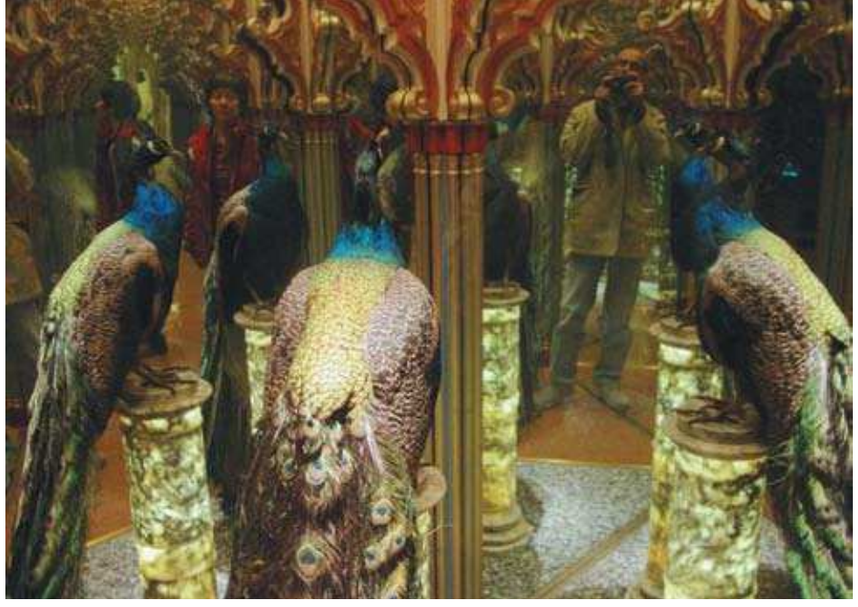


Diagrama lui Evanghelos Moutsopoulos, după Categoriile estetice, Univers, București, 1979, p. 133.

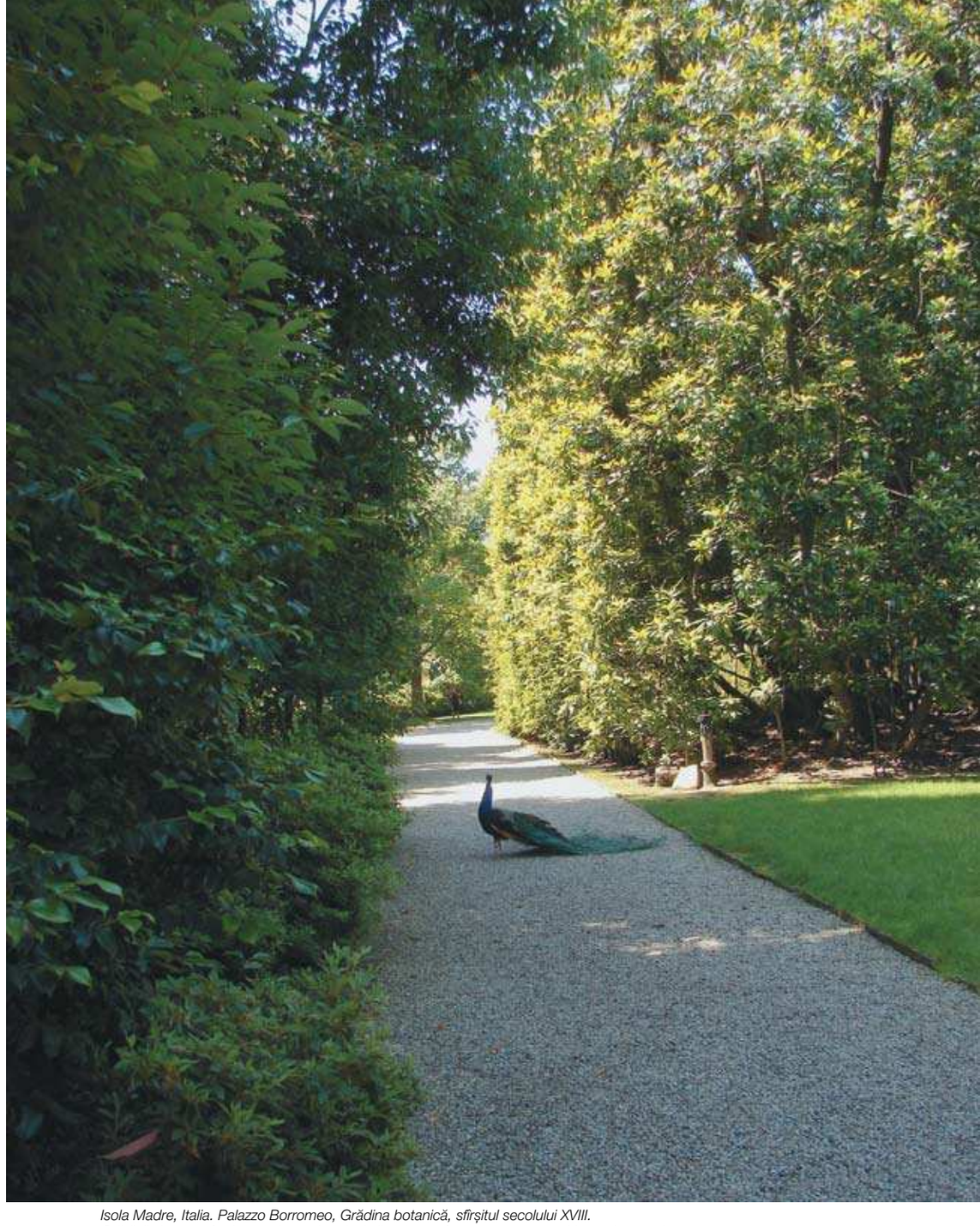
Bîlea, România, 2007.
Înaintea redefinirii sublimului ca pereche categorială a frumosului, un peisaj ca acela al crestelor muntoase inaccesibile și înghețate nu ar fi putut constitui obiectul contemplării peisajere.

Budapesta, Ungaria. Sediul ING, 2004, Erick van Egeraat.
Arhitectura deconstructivistă mizează pe efectul de bizarer și inedit. Frumosul arhitectural este greu de definit în condițiile unei sculpturi arhitecturale concepute pentru a surprinde. Oglindirea fragmentată a parcului public de pe partea opusă a străzii este totuși expresia unui contextualism sui-generis.

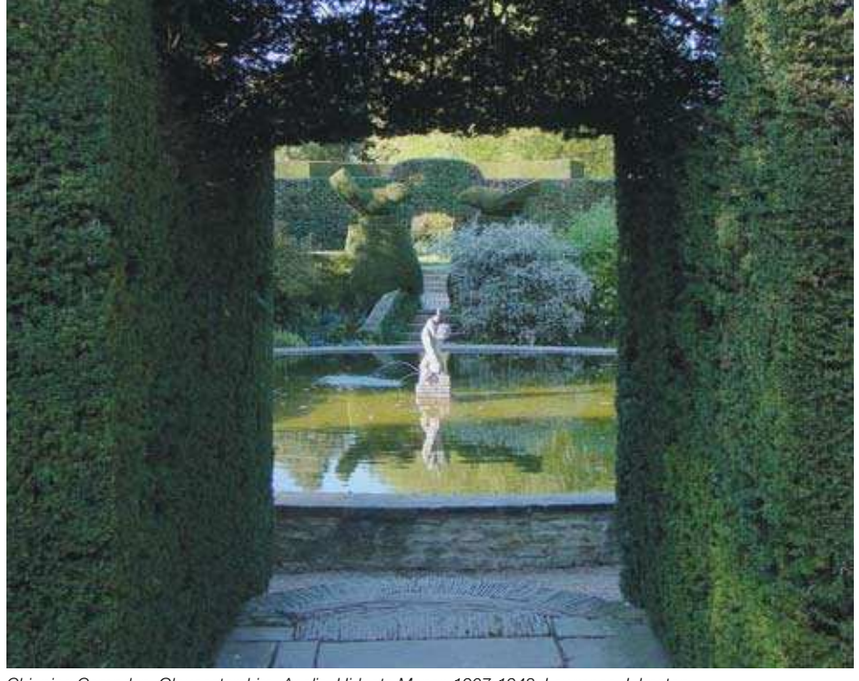


Luzern, Elveția. Gletschergarten, Labirintul de oglinzi, 1896.
Labirintul este o prezență arhitecturală și simbolică străveche. Cîndva întruchipare a nesfîrșirii și complexității lumii, în zilele noastre el apare în versiuni edulcorate ca labirintul de grădină și atracția de bîlci.

Isola Madre, Italia. Palazzo Borromeo, Grădina botanică, sfîrșitul secolului XVIII.
Pasăre națională a Indiei, păunul a fost din Antichitate accesoriu decorativ al grădinilor europene: apariție exotică, desfășurarea cozii păunului, menită să atragă atenția femelelor în perioada de împerechere, este o metaforă potrivită pentru funcțiunile de delectare și de ostentație.



Isola Madre, Italia. Palazzo Borromeo, Grădina botanică, sfîrșitul secolului XVIII.
Grădinile baroce, în descendența doctrinei albertiene, sînt concepute ca arhitecturi vegetale, caracterizate de compoziție geometrică și efecte perspective.



Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
„Încăperile vegetale“ sînt o temă recurentă şi în grădinile eclectice create în secolul XX.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Grădina maiorului Johnston, creată în aceeaşi perioadă de timp în care se articula doctrina CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), apare ca o sinteză a cinci secole de grădinărit european.

Barcelona, Spania. Parc Güell, 1900-1914, Antoni Gaudí.
Aleile groteşti singulare ale lui Gaudí disimulează într-o formă baroc-organică modernitatea concepţiei sale estetice: funcţionalitatea, tectonica ingineriei, raţionalitatea dispoziţiei.

Berlin, Germania. Jüdisches Museum, 2001, Daniel Libeskind.
Grădina Exilului poate fi considerată o anti-grădină, în măsura în care expresia ei nu îşi propune să placă, ci să tulbure. Cu toate acestea, neobişnuita compoziţie jardinieră se înscrie în tradiţia milenară a grădinii-îngrădite.

Berlin, Germania. Jüdisches Museum, 2001, Daniel Libeskind.
Plantele ridicate la înălțimea inaccesibilă a prismelor de beton refuză să crească oblic pentru a urma înclinarea acestei lumi dizlocate, „scoase din țîțîni".

Paris, Franța. Biblioteca Națională, 1995, Dominique Perrault.
Șirul de arbuști închiși în cuști de fier asociază poate rigoarea geometrică a boschetelor create în marele secol al grădinii franceze, dar transmite și impresia unei neînțelegeri fundamentale a ideii de natură domesticită.

Paris, Franța. Biblioteca Națională, 1995, Dominique Perrault.
Grădina de pini din dreptunghiul „chiostrului" bibliotecii este inaccesibilă pentru public. Arborii sînt ancorați cu cabluri de fier pentru a putea sta în picioare: rădăcinile lor nu pot sta destul de stabil în cuva de beton în care au fost transplantați. Pentru realizarea grădinii au fost aduse din Normandia 120 de exemplare de pinus silvestris, avînd vîrste cuprinse între 20 și 50 de ani; după cincisprezece ani, mai supraviețuiesc 72 arbori.

10. Melancolia pitorescului

Parafrazarea în cheie minoră a titlului cărții lui Andrei Pleșu despre sentimentul european al naturii în modernitate[1] nu e chiar nevinovată: revelează inegalitatea celor doi termeni: melancolie și pitoresc. Inegalitate de greutate în măsura în care pitorescul – categorie ce s-ar situa[2] undeva în ascendența grotescului către frumos, prinsă între *joli* și *fantasque* – concurează fără șanse cu melancolia. Stare de spirit difuză și incertă, „intermediară între boală și sănătate“[3], melancolia s-ar putea aproxima în termeni estetici ca un amestec de amorf, depărtat, non-finit, nostalgic, reverie. Și totuși, ajuns în pragul modernității, pitorescul sfîrșește prin a prevala în fața melancoliei, aidoma broaștei țestoase care îl întrece pe Ahile la alergare. Cum altfel s-ar explica succesul contemporan al amenajărilor cu aspect de parc de distracții, pe care le vedem ilustrate pe paginile publicațiilor de arhitectură? Cu puține excepții, arhitectura de prestigiu a zilelor noastre amintește de extravagențele – *follies* – construite în grădini[4]. E antrenată în joc întreaga tradiție a genului, arhitectura ajungînd să fie suprasaturată de elemente împrumutate de la grote, pagode sau labirinturi și stilizate la scară gigantică, pentru a puncta în chip de „atracții vizuale“ – *eye-catchers*[5] – peisajul zilelor noastre, care s-ar cere privit ca un parc de distracții planetar. Semne care indică această direcție se regăsesc de-a lungul întregii istorii a grădinilor europene; pentru înțelegerea tendințelor contemporane ale amenajării locuirii, cercetarea acestor semne poate fi revelatoare.

Două chipuri ale naturii

După ce se apropie de chestiunea peisajului în registrul unei estetici a melancoliei, depărtarea căpătînd în lectura sa atributele unei religii profane,

1 *Pitoresc și melancolie*.

2 Conform diagramei circulare a lui Ėtienne Souriau, comentată de Evanghelos Moutsopoulos în cartea sa: *Categoriile estetice*, p. 26. Moutsopoulos însuși împinge pitorescul spre periferia propriei sale diagrame circulare, considerîndu-l „o categorie pluridimensională [...] întrucît are legătură cu *paradoxalul*“; fiind o categorie diferențială, pitorescul se opune solemnului. *op. cit*. pp. 90-91.

3 După vorbele lui Marsilio Ficino, cf. Földényi László. *Melankólia*, p. 88.

4 Doi dintre cei mai importanți reprezentanți ai genului, Frank O. Gehry și Zaha Hadid sînt, amîndoi, laureați ai premiului Pritzker.

5 Termen tehnic în grădinăritul peisajer, desemnînd construcții (pavilioane, obeliscuri, statui, sarcofage, inscripții, cadrane solare ș.a.) amplasate în capete de perspectivă, inflexiuni ale terenului etc. pentru a crea evenimente arhitecturale în peisaj, repere spațiale.

Andrei Pleșu discută despre grădini plasîndu-le în planul esteticii pitorescului. O relație în care grădina face figură de operă minoră la umbra unei capodopere, aidoma unui strat de petunii proiectat pe fundalul mării învolburate. Asemenea punere în ecuație a celor două ipostaze de trăire estetică a naturii e desigur justă. În ambele forme de estetizare a naturii – subsumate pitorescului și melancoliei – Pleșu vede manifestarea incapacității noastre de a descifra cu adevărat sensurile ei. În comparație însă cu peisajul – în care depărtarea este

„felul nevăzutului de a se lăsa văzut, urma inefabilă lăsată în spațiu de trecerea unui zeu“ [6]

– grădina europeană, spre deosebire de cea orientală,

„rămîne, oricum, în limitele spațiului de agrement, ratîndu-și destinul de spațiu metafizic“[7].

„Orice grădină, chiar și cea mai firească, e o afectare și, de fapt, o grimasă. Absolutul naturii e constrîns să fie rezonabil, iar ordinea ei – o poantă galantă.“

Andrei Pleșu descrie astfel o stare de lucruri veche de cînd în lume omul amenajează grădini. Și tot el spune:

„Dacă am fi înțeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile“[8].

Iar acest vreodată înseamnă niciodată. Omul înțelegea natura cu adevărat doar într-o vreme cînd încă nu o *locuia,* ci numai exista ca parte a ei laolaltă cu celelalte viețuitoare. De cînd și-a pus problema naturii, adică de cînd se poate numi om, el a încetat să o mai înțeleagă. Am avut nevoie să concepem grădini pentru a putea locui în natură. Înțelegem realitatea prin intermediul reprezentărilor pe care ni le fabricăm despre ea, de aceea inventarea grădinilor pare mai curînd felul civilizat în care putem „înțelege“ natura. Ține de chiar esența locuirii să investim natura cu un înțeles care pentru necuvîntătoare este unul implicit, deci neproblematic[9]. Pentru a o putea asimila cultural, adică pentru a-i articula sensurile, vrem ca natura să fie altfel decît este, iar ea nu poate fi altfel decît prin încărcătura simbolică pe care o capătă. Grădinile constituie amenajarea generică prin care natura devine inteligibilă: indiferent de epocă, stil sau gust, ele sînt comensurabile, sigure, ținute sub control, adică tot ceea ce natura nu e.

Critica lui Andrei Pleșu se adresează unei grădini privite dinspre natură; din această raportare, grădina – fie și cea mai rafinat-metafizică din Orient – nici

6 Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 70.

7 *Ibid*., p. 95. Dimensiunea metafizică, spune tot el, este însă convingător reprezentată în grădinile extrem-orientale, pp. 96 și următoarele.

8 *Ibid*., p. 94.

9 La-nceput (pentru a relua parabola edenică), ne-am făcut ucenicia ca „dătători de sens“ în Paradis: „Și Domnul Dumnezeu, Care făcuse din pământ toate fiarele cîmpului și toate păsările cerului, le-a adus la Adam, ca să vadă cum le va numi; așa că toate ființele vii să se numească precum le va numi Adam.“ *Geneza*, 2.19; în vremuri mai recente, exersăm cu întreg universul perceptibil.

nu are cum să iasă bine. Dimpotrivă, punctul de vedere propus aici este unul inversat ca direcție: privim natura dinspre grădină. Iar ideea pe care încerc s-o susțin este că grădina funcționează ca un fel de ochean al lui Nathanael[10]: vedem prin ea natura așa cum ne place să credem că e. În această privință, nu doar grădina franceză și cea engleză sînt similare, ci și grădina europeană și cea orientală. Or tocmai asta ne interesează pe noi aici: trăsăturile cu grad maxim de generalitate, care fac din grădină un fenomen cultural comun tuturor societăților sedentare și una dintre amenajările esențiale ale locuirii. Cît privește caracterul de „spațiu de agrement", este vorba de o trăsătură nelipsită grădinilor dintotdeauna. A vorbi de „plăcerea ochiului" nu mai apare ca o frivolitate, cînd privim grădina ca reprezentare într-adins deformatoare – artistică – a naturii.

Chestiunea limitei

Dificultatea de a *nu* trasa delimitări teritoriale se află, poate, la originea persistenței în geografia umanistă a celui de „al treilea sens" al cuvîntului peisaj – cel care se referă la recuperarea înțelesului vechi de „ținut, regiune" pentru *landschap*, *Landschaft*, *landscape*. Cum altfel am putea determina un loc, cum altfel l-am putea locui, decît delimitîndu-l[11]? De aceea, „cel de al treilea sens" se manifestă întru cîtva ca un reflex de apărare: odată strecurată insidios prin breșa de la capătul marii axe a grădinii baroce, depărtarea contrapune sentimentului de siguranță, dat de prezența limitei, angoasa nelimitării. Familiaritatea ideii de peisaj-ținut domolește neliniștea indusă de peisajul-priveliște. Astfel, raționalizarea depărtării în grădină – mai întîi prin efectul perspectiv, apoi prin diversele trucuri ale înscenării peisajere – apare ca o combinație de tehnici menite să contracareze nou-apăruta „criză a în-grădirii". Criză declanșată în Renaștere, care se traduce printr-o glisare a sensului limitei și ale cărei manifestări aduc dovezi de netăgăduit ale schimbării treptate de viziune asupra mediului amenajat.

Se articulează o nouă asumare a distanțării noastre față de natură. După cum am observat[12], depărtarea, devenită în modernitate element constitutiv al compoziției grădinilor europene, ține de o dimensiune metafizică a relației noastre cu spațiul locuit: ca urmare a urbanizării postindustriale, ne-am simțit eliberați de mediul natural și am putut privi în urmă pentru a zări, nostalgici, silueta îndepărtată, cîndva familiară a naturii[13]. Privirea înapoi și din afară conferă chiar și celui mai senin peisaj o anume tristețe. În această ipostază a sa, este vorba, citîndu-l pe Andrei Pleșu, de o depărtare ce apare „ca mediu specific al raportării omului la absolut" [14].

10 Studentul îndrăgostit de păpușa mecanică Olimpia, în povestirea lui E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*.

11 Eseul lui Gabriel Liiceanu, *Despre limită* definește acțiunea de a delimita în relație cu libertatea și cu voința, făcînd astfel din limită un dat antropologic fundamental.

12 *Supra*, capitolul „A fi sau a nu fi în peisaj".

13 Joachim Ritter, *Paysage*, pp. 59 și următoarele.

14 *Pitoresc și melancolie*, p. 68.

Ar fi desigur greșită afirmația că depărtarea – substanță metafizică a peisajului ca obiect estetic – a fost ignorată în grădinile care au premers grădinii peisajere. În descrieri antice ale grădinilor romane și ale „locurilor plăcute"[15] care le înconjurau, transpare delectarea resimțită în fața unei priveliști frumoase. Cînd descrie vila sa din Tusculanum, Pliniu cel Tînăr vorbește despre

„un imens amfiteatru, așa cum numai natura poate produce. O cîmpie larg deschisă și spațioasă e înconjurată de munți; acești munți poartă pe vîrfuri păduri bătrîne; vînatul e abundent și divers. [...] La picioarele lor, în toate părțile se întind vii care se înlănțuie pentru a acoperi uniform un spațiu lung și lat"[16].

Priveliștea toscană zugrăvită de Pliniu seamănă cu cea din Lazio, așa cum se vede și azi din faimoasa grădină renascentist-barocă a vilei d'Este de la Tivoli, dispusă pe o pantă destul de abruptă[17]. Aici, deschiderea panoramică a văii nu e numai prezentă, dar e chiar speculată cu voluptate și rafinament de grădinarii care, de-a lungul timpului, au realizat compoziția jardinieră. La fel cum în cazul grădinilor baroce ale palatului Borromeo de pe Isola Bella[18], de pildă, neluarea în seamă a spectaculoaselor deschideri de perspectivă lacustră-alpină era cu neputință. Neobișnuita structură-ecran a teraselor-belvedere – *Nymphaeum* – e o ilustrare spectaculoasă tocmai a modului în care arhitecții grădinii înțelegeau să regleze relația vizuală dintre frumosul horticol și cel natural. Poate că aici este evident cum, în toate epocile anterioare „grădinii engleze", priveliștea apare ca un element din afară, a cărui prezență contribuie doar „întîmplător" și prin contrast la efectul general. Deosebirea dintre grădina vilei d'Este, riguros structurată formal, și senina priveliște a *campagnei* este tot atît de frapantă, ca și aceea dintre formidabila concentrare de efecte din fortăreața conceptuală întruchipată de insula-grădină și desfășurarea priveliștii țărmurilor lacului Maggiore. Derivînd din logica definitorie a îngrădirii, diferența dintre grădină și lumea din afara ei trebuie să fie vădită. În schimb, grădina (peisajeră) engleză caută, în mod deliberat și programatic, să compună vizual în compoziție peisajul, astfel încît el să pară o continuare aidoma „peisajului" reprezentat, prin mijloace artistice, de grădina însăși.

Aici se cere făcut un nou excurs extra-european. Chiar dacă „în limba chineză există numeroase cuvinte pentru a spune «peisaj»: *shenshui*, *fengjing*, *fengguang*, *qingjing* etc.; fapt care dovedește că civilizația chineză a fost nu numai prima, ci și cea mai integral peisajeră din istorie"[19], mulțimea de aproape-sinonime nu produce confuzie, ci indică nuanțarea percepției peisajere. Această stare de

15 *locus amoenus* – denumit astfel, pentru că nefiind încă inventat conceptul de peisaj, nici cuvînt pentru desemnarea sa nu exista.

16 Citat de Gabriele van Zuylen, *Tous les jardins du monde*, p. 134.

17 Începute pe la 1550 și realizate de-a lungul a trei decenii, grădinile vilei d'Este sînt concepute de arhitectul Pirro Ligorio. Modelul amenajărilor sale pare să-l fi constituit ruinele vilei lui Hadrian din apropiere. Cf. *Ibid*., pp. 49-50.

18 Palatul și grădina au fost realizate între anii 1632-1671 de-a lungul mai multor reluări ale lucrărilor.

19 Augustin Berque, *Écoumène*, pp. 263-264.

lucruri face ca peisagismul chinez să păstreze întreaga complexitate a atitudinii urbane față de peisajul – obiect estetic; astfel, neredus la bidimensionalitatea reprezentării sale picturale, peisajul nu ajunge să fie inclus în compoziția grădinii, așa cum s-a întîmplat în Europa. Aici, această aparent marginală schimbare de paradigmă urma să declanșeze o mutație de fond a felului în care concepem amenajarea spațiului locuit.

Disoluția îngrădirii

Integrarea estetică a peisajului în grădină se petrece treptat, de la Renaștere încoace, pe măsură ce limitele vizuale (și conceptuale) ale grădinii medievale se estompează pentru a se deschide cu prudență unui orizont bine temperat. Din întruchipare a necunoscutului și a amenințărilor de tot felul, depărtarea devine progresiv element de compoziție, pierzîndu-și astfel o bună parte din mister, dar păstrînd o ireductibilă umbră de neliniște – necesară pentru a satisface nevoia omenească de neprevăzut. În grădina peisajeră, depărtarea introduce un transcendent redus la dimensiuni comensurabile și readus la ordine[20]. Natura, aici, se prezintă convenabil domesticită: partea ei delimitată e grădinărită pentru a arăta natural, fără însă a avea și toate cusururile sălbăticiei, iar cea rămasă în afara îngrădirii e ținută la o distanță suficientă pentru ca imperfecțiunile să nu se vadă cu ochiul liber. O întreagă lume supusă regulilor armoniei în totalitate (sau măcar atît din ea cît se poate vedea), unde pericolele pre-vizibile nu depășesc anvergura unei invazii de buruieni: iată coordonatele semantice ale grădinii moderne.

Totul este pus în joc pentru ca nimic să nu fie lăsat la voia întîmplării. Desigur, procedeele scenografice de amenajare spațială nu sînt nicidecum o invenție a grădinii peisajere, însă aici au atins performanțe fără precedent: acum se face trecerea către o altă calitate estetică a grădinii. Deja modelul anterior, cel al grădinilor regale de la Versailles, realizase o altă scară fizică a amenajării – dar nu și o altă dimensiune mentală. Emulată în toată Europa, de la Blenheim la Nymphenburg sau de la Brühl la Schönbrunn, grădina princiară barocă-clasicistă era o tentativă de realizare a efectului „grădinii cît vezi cu ochii“, și marchează deja ceea ce Gabrielle van Zuylen identifică a fi „arta unei lumi în expansiune“. Lăsînd însă la o parte vastitatea terenului amenajat și opulența fără precedent a accesoriilor, mijloacele aflate la-ndemîna grădinarilor se rezumau la cele cunoscute pînă atunci. Este și cazul lui Le Nôtre, grădinarul lui Ludovic XIV. Îndreptarul scris de rege pentru vizitatorii grădinilor de la Versailles pare motivat, dincolo de mîndria firească a proprietarului, de preocuparea ca nici o atracție să nu fie ratată și ca imaginile succesive să se plaseze în ordinea cea

20 În pictură, „peisajul romantic se naște ca cea mai adecvată *soluție plastică* a crizei de expresie în care se afla, îndată după baroc, arta creștină [...] În această situație se punea problema descoperirii unui subiect care, fără a eluda tematica religioasă, să fie totuși pe gustul omului modern...“ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 71.

mai convenabilă obținerii efectului estetic maxim[21]. La Versailles și aiurea, în grădinile baroce cu alei rectilinii și vaste întinderi plane, efectul estetic e mijlocit de invențiile formale ale diverșilor boscheți – marcînd traseele, aici ascunzînd, aici încadrînd favorabil diversitatea de amenajări compuse din mulțimea de sculpturi, pavilioane, ori jocuri de apă.

Doar rar se întrezărește ceva dincolo de domeniul geometriei strict controlate a grădinii: în capătul de perspectivă al marii axe pe care se organizează grădinile *à la française*, o frîntură dintr-o îndepărtată linie muntoasă, conturul neregulat al unei păduri care amintește de cealaltă lume la un nivel de percepție apropiat de cel subliminal. Orizontul abia întrevăzut nu trebuia, în acest caz, decît să potențeze printr-un contrast pus în surdină deliciile oferite de planul apropiat. Metafora construită la Versailles – și în numeroasele versiuni succesive ale grădinii princiare baroce – cu nesăbuită risipă de efort geometrizant, este a atotputerniciei sceptrului domnitor. Tema centrală e susținută prin metafore secundare care implică toată galeria de zei păgîni figurați în statuarul ce populează aleile și boscheții. Este însă vorba de o putere doar omenească: la Versailles, invocările sculpturale, teatrale sau iconografice ale soarelui sînt cantonate în registrul alegoriei, netrecînd vreodată în cel cosmic. Atotputernicia reprezentată în grădina barocă este iluzorie, iar Apollo, promovat aici zeu suprem, este condamnat să rămînă o figură de stil[22].

De altfel, citind textul autograf al lui Ludovic XIV, nu putem să nu observăm cum el pare să distragă într-adins atenția vizitatorului ori de cîte ori, pe traseul prescris al plimbării, privirea se află în situația de a se pierde în zare. De pildă, de fiecare dată cînd se găsește pe marea alee centrală sau pe o terasă cu largă deschidere, regele va îndemna la

„a considera figurile [fîntînii lui Apollo]. Vasele aleii regale. Latona și castelul; a se vedea de asemenea și canalul“[23].

Ieșind din cuvîntul regelui și urmărind cu privirea desfășurările perspective, am putea bănui că – cel puțin pe scara evoluției gustului jardinier – André Le Nôtre se afla cu cîteva trepte înaintea clientului său: spre deosebire de suveran, el nu-și pleca numaidecît ochii spre statui și alte atracții contingente, ci îndrăznea,

21 „Manière de montrer les Jardins de Versailles“, manuscris din 1702-1704, în Gabrielle van Zuylen, *op. cit*, pp. 143-145. Există șase versiuni ale ghidului, scrise între anii 1689 și 1705; cum ultimele două versiuni sînt datate martie 1705, versiunea la care ne referim este probabil a patra. În 1714, încă în timpul vieții regelui, a fost publicat un plan al grădinilor care conține pe margine indicații privitor la itinerarul de urmat pentru vizitarea grădinilor; ele reflectă spiritul ghidurilor anterioare și unii le consideră a fi o ultimă versiune a lor. Cf. Christopher Thacker, „Louis XIV's last Manière de montrer les jardins de Versailles“, în *Garden History*, 6/2, 1 (vara 1978), pp. 31-38. Trebuie totuși să observăm că aceste indicații – intitulate „Remarques“ – nu mai au nici o urmă din superbia celui care a întemeiat toate aceste minunății și, mai ales, că nu mai e vorba de un text redactat la acea formă specială de persoana I plural conjugată la persoana a III-a singular cu pronumele impersonal *on*, sugerînd pluralul regal, fiind totodată o politicoasă formă imperativă: „On descendra droit au parterre de gazon...“

22 Pentru sensul și implicațiile arhitecturale ale etichetei la curtea lui Ludovic al XIV-lea a se vedea studiul lui Norbert Elias, *La société de cour,* mai ales p. 38 și următoarele.

23 „Manière de montrer les Jardins de Versailles“, secțiunea XIII, *op. cit*.

măcar pe furiș, să arunce o privire *dincolo*, spre această „prăpastie așezată pe orizontală“[24].

Prin comparație cu parcimonia de-nceput a prezenței sale abia simțite în grădina franceză, peisajul practic inundă grădina engleză. Însă diferența pe care o realizează grădina peisajeră față de cea barocă, în ceea ce înseamnă integrarea vizuală a depărtării, este mai mult decît o chestiune de mărime sau de proporții. Cîmpul vizual e controlat și aici, desigur. Planul apropiat și cel mijlociu sînt ocupate de o topografie compusă din suprafețe curbe, cu iarbă bine tunsă, cu pîlcuri și centuri de arbori ici și colo – celebrele *clumps* și *belts* ale lui Capability Brown. Perdele de plantație ocupă crestele colinelor pentru a nu permite privirii să se aventureze decît în direcții unde va avea de găsit un „efect“. Orizontul – cînd se lasă văzut – apare vast, întotdeauna despărțit vizual de planul apropiat prin diverse aranjamente de relief și vegetație. Detaliile se estompează, ca și delimitările din teritoriu. Cît vezi cu ochii, totul e armonie. Pentru că dă altă scară compoziției și o așază într-un teritoriu virtual nesfîrșit, peisajul-fundal capătă în grădina peisajeră un rol definitoriu. Pusă în context astfel, grădina apare – iluzoriu – ca prelungire apropiată, accesibilă a lumii zărite în depărtare. Această lume *aproximată vizual* este redusă (prin distanță, dar și prin trucurile scenografice aplicate) la cele două dimensiuni ale unei imagini, dar capătă imaginar, prin extensie, perfecțiunea pe care, în grădină, o pot percepe nemijlocit *toate simțurile*. Iar pentru ca iluzia grădinii nesfîrșite să poată fi consistentă, trebuie ca între spațiul proxim al grădinii și cel din afara ei – inaccesibil ori „accesibil“, dintre toate simțurile, doar cu văzul – limita să fie imperceptibilă.

Grădina peisajeră există prin iluzia nemărginirii. Obturările și deschiderile atent combinate stîrnesc privitorul să imagineze dincolo de limitele amenajării alte și alte colțuri posibile de grădină. Planurile importante în obținerea „efectului“ sînt elaborate cu grijă pentru detaliu (în amenajarea topografiei artificial-naturale a grădinii) și pentru compoziție (în decuparea peisajului integrat în grădină). Alte planuri vizuale, aflate în afara teritoriului amenajat (așadar scăpate de sub control, dar nu suficient de îndepărtate pentru a putea fi percepute ca peisaj estompat) vor fi disimulate. Aidoma picturilor lui Caspar David Friedrich (chiar dacă fără încărcătura de melancolie a acestora)[25], suprapunerile perspective mijlocite de cezura vizuală dintre planul apropiat și cel îndepărtat – obținută prin ascunderea celor intermediare – au rolul de a atrage depărtarea în compoziția grădinii care, prin această tehnică iluzionistă, devine „peisajeră“.

O asemenea strategie de revelare și ascundere a depărtării – prin care infinitul și nedeterminarea sînt apropiate și domesticite, în timp ce ordinea grădinii ajunge să se extindă imaginar la nesfîrșit – duce cu mintea la felul în care funcționează gîndirea metaforică, atunci cînd selectează și accentuează anumite aspecte ale

24 Formula îi aparține lui Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 69.

25 Despre funcția planurilor suprapuse în pictura lui Friedrich, a se vedea Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 80-81.

conceptelor integrate în metaforă, iar pe altele le ascunde[26]. Este vorba în fond de o convenție artistică între altele, în interiorul căreia un „adevăr artistic“ este suprapus ludic peste „adevărul [perceput ca] real“. Și, ca în orice convenție artistică, ne lăsăm înșelați cu bună știință, neuitînd nici o clipă că participăm la o ficțiune. Deși putem uita de noi în fața unei grădini încîntătoare, mai păstrăm totuși o fărîmă de luciditate, aflată poate la originea acelei atitudini față de locuire pe care o putem aproxima în termeni de *melancolie a pitorescului*. „Și nu este aceasta o caracteristică dramatică a epocii noastre? Nu a devenit luciditatea noastră un sport? Angoasa noastră nu a devenit un spectacol?“[27]

Astfel, „pitoresc și melancolie“ ar putea fi metafora-pereche a modernității. Născuți într-un ev de civilizație tîrzie, unde înmiita pierdere a inocenței constituie un dat cu care ne-am resemnat demult, nici nu am putea fi altfel decît melancolici. Trăim într-o reprezentare pitorească a lumii alcătuită dintr-o mulțime virtual infinită de peisaje – o lume ce uneori pare a încăpea într-o formulă de mag borgesian, iar alteori scapă oricărei încercări de cuprindere. Nenumăratele imagini funcționează ca un substitut de realitate, în care peisajul ca miraj al grădinii universale este doar unul dintre subterfugiile inventate pentru a susține iluzia stăpînirii universului. Însă un subterfugiu atît de eficace, încît peisajul tinde azi să se instituie ca principiu prim care guvernează amenajarea lumii locuite.

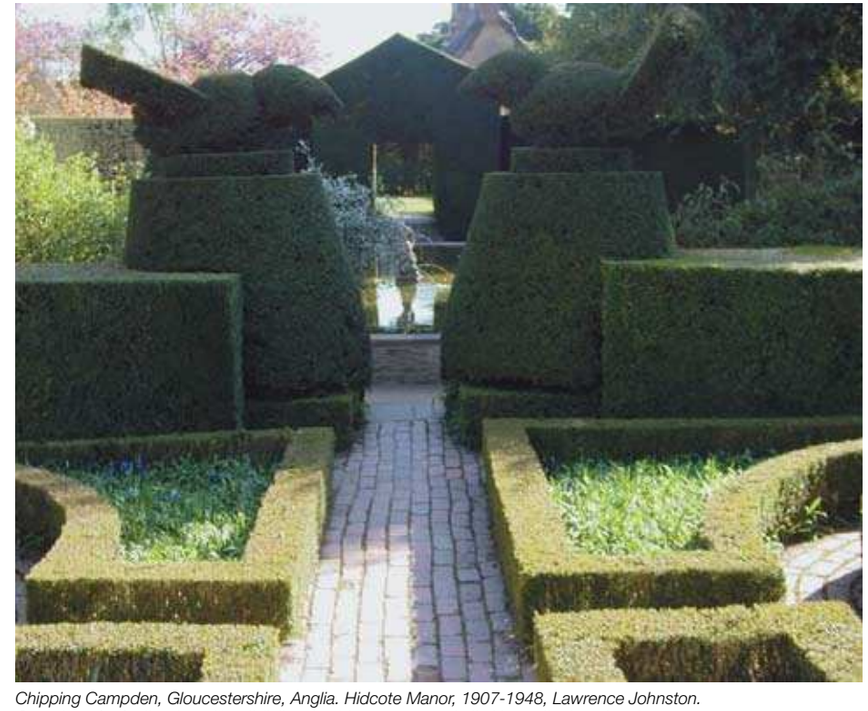
26 Mecanismul e explicat de Lakoff și Johnson în *Metaphors we live by*.

27 Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, p. 77.

Paris, Franța. Vedere de-a lungul bulevardului Charles de Gaulle spre La Défense.
Cartierul parizian – à l'américaine – de zgîrie-nori apare insolit şi totodată oarecum ireal în peisajul urban european. Edificiile, dominate de marele cub gol al lui Grande Arche, se întrec în originalitatea formelor, rămînînd în fond destul de previzibile.

2 Mai, România.
Chiar dacă peisajul marin este asemănător cu oricare alt orizont similar, ansamblul compus din puține elemente puternice este caracteristic pentru această porțiune a coastei Mării Negre.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Create în strictă contemporaneitate cu Mișcarea Modernă în arhitectură, aceste grădini eclectice prezintă o densitate cu totul deosebită a elementelor componente.



Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Organizate în „încăperi verzi", grădinile reiau ideea renascentistă și barocă a boschetelor.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Plantațiile de cimșir și tisă sînt tunse în forme geometrice sau, adeseori, extravagante.

Tivoli, Italia. Villa d'Este, 1550-1572, Pirro Ligorio, Tommaso Chiruchi.
Pînă la inventarea grădinii peisajere, lumea din afară, dacă nu putea fi ascunsă vederii, apărea întotdeauna vădit diferită de cea a grădinii.

Isola Bella, Italia. Palazzo Borromeo, 1632-1671, Carlo Fontana.
În cazul în care domeniul amenajat ocupă practic o întreagă insulă, iar restul lumii se află la o depărtare suficientă pentru a ascunde detaliile, iluzia unei întregi lumi transfigurate estetic devine plauzibilă.

Isola Bella, Italia. Palazzo Borromeo, 1632-1671, Carlo Fontana.
Topografia trebuie supusă în întregime regulilor artei: ecranul creat de Nymphaeum maschează stînca ce, pe partea opusă, coboară spre țărm în terase.

Isola Bella, Italia. Palazzo Borromeo, 1632-1671, Carlo Fontana.
Artificialitatea căutată a ansamblului devine şi mai evidentă cînd se proiectează pe fundalul lacului Maggiore şi al lanţurilor muntoase.

Versailles, Franţa. La Salle de Bal, 1685, André le Nôtre.
Imaginat ca loc pentru spectacole şi banchete, boschetul cu terase verzi şi cascade multiple este în sine un spectacol jardinier ieşit din comun.

Versailles, Franţa. Le Bassin d'Apollon, 1668-1671, André le Nôtre.
Grupul statuar mediocru al atelajului zeului solar capătă sens şi devine o prezenţă cu valenţe mistice doar cînd apare în mijlocul jocurilor de apă.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Siluetele postate în deschiderea porţii peisajere a grădinii preiau (neintenţionat) rolul personajelor din picturile lui Caspar David Friedrich: privind tot spre orizont, ele induc o mise en abîme a depărtării înscenate de deschiderea operată în ecranul de plantaţie.

11. Grădina cu peisaj

Tehnic vorbind, pe lîngă ecranele de plantație, funcția principală în realizarea efectului de „depărtare apropiată“ o are gardul scufundat – adică ha-ha. El are mai întîi rolul de a limita accesul: pe al nepoftiților din afară, dar (pentru păstrarea iluziei nesfîrșirii) și pe al spectatorului dinăuntru, oprindu-l să ajungă în locuri cu perspectivă necontrolată, unde apropierea imediată a elementelor de compunere a priveliștii ar putea ruina efectul. În al doilea rînd – poate la fel de important – ha-ha poate avea rolul de a susține (în sens propriu) terase și taluzuri care limitează în jos cîmpul vizual. Se poate afirma că peisajul și-a putut dobîndi locul cunoscut și recunoscut în grădină mulțumită acestui aranjament de teren pe cît de simplu, pe atît de eficace.

Ha-ha și revoluția

Ha-ha este deja folosit cîteodată în grădinile barocului tîrziu pentru extinderea vizuală a marii axe. Un exemplar remarcabil se găsește la Brühl, în landul german Renania – Westfalia de Nord, în grădinile castelului construit pentru Clement August I de Bavaria, arhiepiscop elector de Köln. Aici, ha-ha îndeplinește aceeași funcție iluzionistă care îl va face de nelipsit din orice configurație peisajeră de la secolul XVIII încoace[1].

Adaptat poate din arhitectura militară a contraescarpelor cu a căror configurație seamănă, ha-ha are desigur rolul „defensiv“ al oricărei îngrădiri[2]. Însă cu mult mai însemnat apare rolul lui în realizarea iluziei optice prin care grădina pare – doar *pare* – a-și depăși limitele teritoriale. Este tocmai „ideea ‚peisajului împrumutat“ care va deveni o componentă cheie a grădinii peisajere, tehnica de a însuși vizual teritorii adiacente, făcîndu-le să apară ca fiind parte din domeniu“[3]. Odată cu efectul artistic care integrează depărtarea printr-o mișcare de apropiere vizuală, se realizează implicit, printr-o mișcare de sens contrar, iluzia revărsării ordinii întruchipate de orice amenajare jardinieră asupra întregului teritoriu – pînă în zare. Astfel, sentimentul de adăpostire și control nu mai e consemnat între limitele vreunei „grădini închise “ (*hortus conclusus*), ci cuprinde totalitatea universului – chiar dacă doar al celui vizibil. Trivial mijloc tehnic și în același timp metaforă a libertății controlate, ha-ha poate fi și metafora unei (iluzorii) nesfîrșiri a lumii grădinărite.

Esența mijloacelor inventate de omul-artifex pentru a recrea Paradisul se află concentrată în acest simplu șanț de pămînt combinat cu zid de sprijin. Ca orice artificiu tehnic de realizare a convenției artistice, ha-ha este un accesoriu asumat și totodată ignorat, la fel de indispensabil pentru grădina peisajeră ca pînza pentru pictură, bronzul pentru sculptură, ori instrumentul pentru muzică.

„Cheia acestei noi libertăți“ a fost inițial o „idee franceză din secolul XVII, un *saut de loup*, adică un larg șanț fără apă, destinat să extindă limitele parcului, disimulîndu-le“[4]: ha-ha apare pentru prima dată „menționat în cartea unui autor francez, Antoine Joseph Dézallier: *La Théorie et la pratique du jardin* publicată în 1709“[5]. Însă formidabilul său potențial nu va fi pe deplin exploatat decît în grădina peisajeră inventată pe celălalt mal al Canalului Mînecii: „cartea lui Dézallier e tradusă în engleză în 1712 și deja în același an apare un ha-ha la Blenheim“[6]. Deși funcțiile sale de grădinar regal la curtea lui George II îl obligau pe Charles Bridgeman[7] să fie mai curînd conservator, tot el este cel care aplică ideile novatoare ale epocii în grădinile particulare pe care le creează, încă înainte ca William Kent[8] să le asigure consacrarea prin realizarea programatică a unor grădini-picturi. Horace Walpole „considera că felul în care [Bridgeman] utiliza ha-ha era «lovitura sa de maestru, pasul major către tot ce avea să urmeze»“[9].

Iar ce a urmat, a fost în cel puțin două sensuri o adevărată „revoluție în grădinărit“. Întîi, așa cum am arătat mai sus, iluzia nelimitării grădinii a marcat începutul unei schimbări esențiale în concepția naturii domesticite pe care a reprezentat-o grădina din toate timpurile. Începea să capete formă, mai întîi între limitele convenției artei grădinilor, o nouă viziune a lumii locuite. Iar noua viziune va atrage după sine noi moduri de reprezentare și de amenajare a teritoriului, care vor sfîrși prin a impune noi paradigme spațiale și conceptuale, în dauna celor cunoscute.

În al doilea rînd, și desigur mai aproape de înțelesul propriu al termenului de revoluție, grădina peisajeră s-a constituit în contextul politic al vremii ca expresie artistică a spiritului de libertate promovat de partidul Whig (partizan al instaurării unei dinastii protestante), în opoziție față de grădina geometrică „franceză“

1 Însă cel mai adesea prezența elementului ha-ha în grădini baroce, ca de exemplu în parcul castelului Nymphenburg de la München, este rezultatul unor intervenții mai tîrzii, cînd moda grădinilor peisajere se răspîndește în întreg Occidentul european.

2 O presupunere asemănătoare face și Tim Richardson, cînd crede că marele ha-ha de la Stowe „atribuit lui Bridgeman ar fi putut fi ideea lui Cobham [Richard Temple, lord Cobham era stăpînului locului], inspirată de fortificațiile militare din trecutul său.“ Ha-ha de la Stowe începe să se configureze „cam pe la 1719 sub forma unui biet șanț, care însă își făcea deja efectul dorit. John Evelyn înregistra inovația în cursul vizitei sale din 1725: ’Cum nu sînt ziduri la vedere, priveliștea asupra ținutului e foarte întinsă.’“ *The Arcadian Friends*, p. 308.

3 Tim Richardson, *The Arcadian Friends*, p. 142.

4 Gabrielle van Zuylen, *op. cit.*, p. 84.

5 *Ibid*.

6 Hans von Trotha, *Der Englische Garten*, p. 48.

7 Mort în 1738.

8 1685-1748.

9 Gabrielle van Zuylen, *ibid*.

care întruchipa absolutismul monarhic. Restaurația monarhiei prin persoana regelui catolic Carol II Stuart – revenit din exilul francez în 1660 – pricinuise și consolidarea modei franceze în grădinărit. Spre sfîrșitul secolului, după așa-numita Glorioasă Revoluție din 1688, care a dus la înscăunarea dinastiei protestante de Orania și cînd a început să se facă simțită influența grădinilor olandeze, dominația modelului grădinii *à la française* a slăbit considerabil.

Încărcătura politică a succesivelor stiluri în grădinăritul britanic, care a condus și la apariția grădinii peisajere, este asumată explicit într-o diversitate de texte din epocă, pe care Ana-Stanca Tăbărași le comentează în mod exemplar[10]. Răspîndite prin numeroase scrieri, între care cele datorate lui Alexander Pope[11] se numără printre cele mai ilustre, noile idei în grădinărit își vor găsi numeroși adepți – mai cu seamă în rîndul simpatizanților partidului Whig, dar nu numai printre ei[12].

Perioada de care se ocupă Tăbărași este secolul și jumătate cuprins între 1710 și 1860. Însă fenomenul grădinii peisajere – „revoluție“ în grădinărit care marchează totodată o adevărată mutație a felului în care civilizația occidentală percepe și concepe spațiul amenajat pe care-l locuiește – se integrează organic în contextul mai larg al istoriei grădinăritului din Insulele Britanice.

Astfel, din introducerea cărții în care Jane Brown abordează istoria grădinii engleze[13], aflăm că în 1979 au fost celebrați nu mai puțin de „o mie de ani de grădinărit britanic“, printr-o „elaborată și evocativă“ expoziție găzduită de muzeul Victoria & Albert. Dacă ne gîndim că în limbajul continental „grădina engleză“ e asociată în general oricărei amenajări horticole cu plan neregulat, iar pentru o minoritate de cunoscători ea înseamnă stilul peisajer inventat în secolul XVIII în Anglia[14], ideea unui mileniu de grădină engleză apare amețitoare.

Aici trebuie să observăm că, în primul rînd, cele cîteva decenii în care gustul britanic a cultivat grădina peisajeră în forma ei „pură“ – aceasta evoluînd repede spre forme eclectice – constituie doar un important episod dintr-o istorie lungă și complicată. În al doilea rînd, referitor la *anglicitatea* grădinilor engleze, Brown avertizează că folosește

> „«English garden» ca termen stilizat adoptat cu foarte mult timp în urmă ca «*jardin anglais*» sau «*englischer Garten*», termen folosit azi cu dezinvoltură și în Statele Unite. [...] Ceea ce se poate numi «anglicitate» e confecționat din influențe de peste tot. Prin multe din aceste desene [de epocă] se poate vedea cum grădina engleză e distilată din surse indiene, chinezești, olandeze, spaniole sau franceze, dar cu totul generalizat italiene, italiene din toate timpurile“[15].

Astfel, ea nu numai că pune la locul ei grădina peisajeră în istoria engleză a grădinilor, ci o și situează în contextul grădinăritului universal.

Prin aceasta, Jane Brown se distinge de mulțimea autorilor care, deși văd și ei apariția stilului peisajer ca pe o „revoluție“[16] în grădinărit, plasează fenomenul oarecum „insular“ în diacronia istoriei grădinii europene, separat de contextul general care i-a dat naștere. Or, istoria grădinilor europene apare, mai degrabă, ca un continuum: grădini s-au făcut necontenit și se fac peste tot, indiferent de locul unde s-ar găsi într-un moment dat capitala modei horticole[17]. Privind desfășurarea istoriei de trei secole a grădinilor Europei occidentale, începînd cu a doua jumătate a secolului XV, ea apare ca și cum, purtat de valul gustului european dominant, marele stil arhitectural al grădinii reprezentative ar fi migrat mai întîi din Italia renascentistă în Franța lui Francisc I, împreună cu artiștii itineranți, pentru a deveni în secolul XVII, într-o reformulare barocă și la altă scară, expresia monarhiei absolute. Acest stil ar fi trecut Canalul Mînecii în Insulele Britanice iluministe odată cu restaurarea dinastiei Stuart, doar pentru a fi abandonat în favoarea noului gust al grădinii peisajere, expresie a parlamentarismului biruitor. Acest fel de grădină ar fi revenit apoi triumfal pe continent spre a se răspîndi – de-acum în versiunea sa pitorească – în Europa revoluționară, ajunsă între timp în pragul Romantismului[18]. Schema suferă, firește, prin simplificare, dar rezumă sugestiv fenomenul circulației în epocă a ideilor și tehnicilor în materie de grădinărit[19], ca și relația strînsă dintre evoluția gustului jardinier și cea a mentalităților.

Kent, Brown și Repton

Cu asemenea premise, înțelegerea „revoluției în grădinărit“ pe care o va aduce secolul XVIII apare mai la-ndemînă. Schimbările anunțate de speculațiile teoretice ale lui William Hogarth, care erijează în principiu estetic linia curbă „a frumuseții“[20], urmate la scurt timp de cartea întemeietoare a lui Edmund

10 În teza sa de doctorat: *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell*, al cărei subtitlu de altfel e lipsit și el de echivoc: „Despre simbolica revoluției grădinăritului în Europa“.

11 Care de altfel realizează cu ajutorul lui Kent, în grădina sa de la Twickenham, una dintre primele amenajări în spiritul unei grădini „naturale“ opuse ca fond și formă celei geometrice, unde natura e necontenit forțată să adopte forme care-i sînt improprii.

12 Cartea lui Tim Richardson, *The Arcadian Friends* este o cuprinzătoare, nuanțată și originală interpretare a condițiilor sociale și politice care au însoțit apariția grădinii peisajere.

13 *The Art and Architecture of English Gardens* – de la 1609 pînă în prezent, prin cercetarea proiectelor aflate în colecția RIBA [Royal Institute of British Architects].

14 Modelul grădinii engleze a fost preluat spre sfîrșitul secolului în Franța, iar în cel următor în toată Europa și în restul lumii europenizate, cunoscînd un succes formidabil; însă prețul acestei cariere de anvergură planetară a fost alterarea ideii originare pînă la pierderea identității.

15 Jane Brown, *op. cit*., p. 17.

16 Apariția grădinii engleze este percepută ca revoluționară chiar și de contemporani, ca de pildă C. C. L. Hirschfeld, în *Kleine Gartenbibliotek*, vol. I, V-VII, cf. Ana-Stanca Tăbărași, *op. cit.* , p. 3

17 Pentru o situare a grădinilor din România în contextul istoriei europene a grădinăritului a se vedea: Dolores Toma, *Despre grădini și modul lor de folosire*.

18 O mărturie revelatoare a răspîndirii gustului pentru „grădini engleze“ e oferită de jurnalul grădinarului scoțian Thomas Blaikie care a lucrat decenii de-a rîndul în Franța, creînd mai multe grădini peisajere, între care poate cea mai cunoscută e cea de la Bagatelle. Cf. *Sur les terres d'un jardinier*.

19 Jurnalul lui Thomas Blaikie, *op. cit.*, zugrăvește un tablou elocvent al foarte animatului comerț cu plante, răsaduri și puieți în epocă, cu agenții comerciale care aveau filiale în Lumea Nouă; cf. și Tim Richardson, *op. cit*.

20 Ideea liniei sinuoase, numită „The Line of Beauty“ e dezvoltată de Hogarth în lucrarea *The Analysis of Beauty,* publicată în 1753. Cartea a fost scrisă cu un asumat scop polemic și a avut o influență considerabilă în epocă. Sînt enunțate șase principii ale frumuseții: soliditatea, varietatea, regularitatea, complexitatea, simplitatea și cantitatea.

Burke[21], nu lasă îndoială asupra faptului că o nouă viziune estetică a lumii era pe cale de a se constitui. Cîteva referințe istorice vor fi de ajuns pentru a indica nenumăratele și complexele implicații ale unui fenomen orecum marginal, cum poate părea un nou fel de a concepe grădina și frumosul natural, ca și funcția sa revelatoare pentru ceea ce se consideră de obicei a fi „marea istorie".

Trebuie adăugat că evoluția gustului jardinier în Anglia secolului XVIII nu a fost nici lineară, nici monolitică. Bunăoară, ca alternativă a curentului estetic major, a existat un scurt, dar semnificativ interval de discurs etic al spritelor tradiționaliste care acceptau ideea înfrumusețării proprietăților numai în condițiile eficienței agricole, propunînd o versiune numită „fermă împodobită" (*ferme ornée*) a grădinii peisajere[22]. Dar ceea ce rămîne incontestabil, în toate încercările de reinventare a amenajării grădinii, este instaurarea unei noi concepții și a unei noi percepții a frumosului natural.

Nu voi relua istoria celor trei sau patru generații de amatori și profesioniști care au creat grădina peisajeră engleză[23]. Va fi de ajuns să interpretez, într-o cheie potrivită cu intențiile mele, contribuția celor trei peisagiști care s-au succedat pe locul fruntaș între grădinarii generațiilor lor: Kent, Brown și Repton. Punctarea sumară a diferențelor dintre felul în care au abordat ei grădina peisajeră va fi în măsură să furnizeze indiciile care arată direcția spre care se va îndrepta proiectul de amenajare a mediului locuit la capătul acestei secvențe și în ajunul unei alte „revoluții": cea industrială.

Chiar dacă grădini vaste fuseseră deja amenajate în spiritul principiilor enunțate de Hogarth, iar consacrarea grădinii „neregulate" în Anglia începutului de secol XVIII se leagă de numele unor arhitecți-peisagiști ca Bridgeman sau Vanburgh, artistul care întruchipează idealul creării grădinii după modelul unei picturi[24] este William Kent. Laolaltă cu alți confrați, și Kent a lucrat la majoritatea marilor grădini din vremea lui; cîteodată, amenajările succesive se articulau între ele, dar adeseori intervențiile anihilau amenajările predecesorilor. Cazul grădinilor de la Stowe este caracteristic: în timp ce *Elysian Fields*, creat de Kent între 1734 și 1738-39 coexistă cu *Grecian Valley,* inventată de Brown la mijlocul anilor 1740, *Octagon Lake*, proiectat inițial de Vanbrugh (1722), și-a păstrat doar numele dar nu și forma, devenind în urma unei serii de intervenții încheiate pe la 1825 un întins lac peisajer cu malurile ondulate.

Singura grădină, unde arta de peisagist a lui Kent a rămas pînă azi aproape intactă, este cea de la Rousham. Aici se înțelege poate cel mai bine – în primul

21 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful* a fost publicată în 1757.

22 Cf. Tim Richardson, *op. cit*., mai ales pp. 214 și următoarele.

23 Bibliografia temei este impresionantă; pentru argumentația prezentă, e de ajuns să trimit la lucrările citate aici ale lui Jane Brown, Monique Mosser, Tim Richardson, Ana-Stanca Tăbăraşi, Hans von Trotha, Gabriele van Zuylen.

24 Cel mai iubit pictor de peisaje în epocă este Claude Lorrain; lucrările sale sînt colecționate cu fervoare și constituie modelul noii viziuni ideale a lumii. Oamenii cu gustul educat purtau în buzunar un instrument optic care reda priveliștea deformată și în tonuri de clar-obscur, numită *Claude Glass*, prin care lumea se vedea mai asemănătoare cu picturile lui Claude Gellée zis Lorenul.

rînd prin mijlocirea emoțiilor, nu a rațiunii – ce putea să însemne idealul pictural în peisagistică, dar și cum funcționează grădina ca artă. Succesiunea de vederi și locuri, echilibrul elementelor componente, deschiderile și umbrele se articulează într-o desfășurare de natură „artializată" exemplar, în care statuile jalonează parcursul printr-o lume ce apare aproape ireală. La Rousham, orizontul este integrat în ansamblu ca fundal și referent; dar simbolica prezență a zidului de incintă nu e abandonată cu totul, chiar dacă e împinsă la distanță medie prin intermediul unui ha-ha.

Deja, în lucrările lui Kent, ordinea importanței este inversată: edificiile sînt subordonate compoziției jardiniere. Însă cel care a desăvîrșit concepția grădinii ca versiune idealizată a naturii este, fără îndoială, Lancelot „Capability" Brown[25].

În mod cu totul caracteristic, Brown se considera nu grădinar, peisagist ori arhitect, ci „ameliorator" – *improver* – al unui loc anume. Chiar dacă avea ambiția de a ameliora, pe cît se poate, întreg pămîntul (se spune că ar fi refuzat invitația de a amenaja un parc peisajer în Scoția, pretextînd că încă nu terminase cu ameliorarea Angliei), Lancelot Brown căuta în primul rînd să pună în valoare potențialul locului – „capabilitățile" sale, adică. Insistența cu care căuta să identifice acele date ale amplasamentului pe care să le preia și să le prelucreze i-a atras și porecla de *Capability,* cu care a intrat în istoria grădinăritului, a artelor și a culturii. Își asuma proiectul de estetizare a naturii în mod firesc: conform altei anecdote, mulțumit de aspectul unui nou curs de apă pe care tocmai îl amenaja, ar fi exclamat: „Oh Thames, Thames, never will you forgive me!"[26]

Capability Brown epurează natura „naturală" a grădinii de mulțimea de obiecte de artă și inscripții, care creau un „narativ" al parcursului jardinier și care caracterizează încă opera predecesorilor săi; el se mărginește să combine la nesfîrșit doar cîteva componente principale: o topografie de coline unduitoare, acoperite de gazon, străbătute de cărări curbe urmărind linii ale frumuseții ca cea teoretizată de Hogarth, pîraie și iazuri (artificiale sau prelucrate) cu malurile în pantă lină, în sfîrșit, pîlcuri și centuri de arbori care conțin, conturează și ritmează acest peisaj natural-artificial. Cînd apar elementele dramatice, precum cascadele sau îngrămădirile de stînci, ele au rolul de repere simbolizînd sălbăticia domesticită. Parcul peisajer „clasic" al lui Brown reduce grădina la o simplitate masivă și aproape severă, în ciuda absenței oricărei geometrii rectilinii și unghiulare. Odată cu el, reprezentarea jardinieră a lumii devine întru cîtva schematică și capătă dimensiunile unei abstracții care va persista pînă în zilele noastre, chiar dacă „purismul pictural" al lui Lancelot Brown nu va întîrzia să fie contestat și va fi abandonat după moartea sa în favoarea unei tratări mai heteroclite și a deplasării alerte a gustului de la pictural spre pitoresc.

25 1716 – 1783.

26 „Tamiso, nu mă vei ierta niciodată!" Cf. Hans von Trotha, *op. cit*., p. 115.

Celebru în timpul vieții, Brown a fost și mult criticat pentru că a ras amenajări grădinărești anterioare. Bunăoară, la începutul secolului XX, Charles, al IX-lea duce de Marlborough, îl angajează pe Achille Duchesne să întreprindă refacerea grădinilor formale și a curții de onoare de la Blenheim. Brown le distrusese aducînd gazonul pînă la zidurile palatului, pe care îl plasează astfel în condiția unui *eye-catcher* între celelalte. Țintea astfel să realizeze totalitatea. Dacă în mod tradițional casa ocupa o poziție centrală, continua cu grădini riguros geometrice, întreținute pentru a arăta ostentativ artificial, și care se dizolvau treptat în sălbăticia controlată a parcului, grădina peisajeră în versiunea lui Lancelot Brown devine o compoziție abstractă omogenă, egală cu ea însăși pe toată întinderea cuprinsă cu privirea. Centrul dispare într-un continuum armonios de natură transfigurată artistic.

Succesorul spiritual al lui Brown și reprezentantul următoarei generații de peisagiști englezi a fost Humphrey Repton[27]. Spre deosebire de înaintașii săi, acesta a lăsat și o operă scrisă și ilustrată ale cărei piese principale sînt faimoasele *Red Books* – albume cu pagini care se depliază, arătînd situl înainte și după intervenție. Prin felul în care nu doar intră în rezonanță cu spiritul locului, ci și încearcă să se adapteze gustului clientelei sale, cu care tratează pe baza unor „cataloage de soluții-tip“ elaborate anterior oricărei comenzi, Repton prevestește una dintre ipostazele arhitectului-amenajator modern.

El nu e singurul, ci doar cel mai important reprezentant al noilor tendințe. Bunăoară, recuzînd monotonia complexului *clumps and belts* (pîlcuri și centuri de arbori) care domina arta grădinilor lui Brown, arhitectul și orientalistul William Chambers – autor al lucrării *Dissertation on Oriental Gardening* – teoretizează decorația în opoziție cu „îmbunătățirea“. Generația lui Repton reinstituie „grădina în grădină“ – porțiuni distincte de compoziție jardinieră într-un ansamblu peisajer-pitoresc. Sobrietatea naturii aduse la ordine e înlocuită cu rafinamentul mai frivol al efectelor de culoare și dezordine căutată. Făcînd un aparent pas înapoi din punct de vedere stilistic – Brown fusese, fără îndoială, un vizionar care și-a devansat considerabil epoca –, stilul grădinar reprezentat de generația lui Repton continuă tendința de dez-ierarhizare a spațiilor amenajate, amorsată odată cu abandonarea geometrismului grădinii baroce.

Recunoaștem în această tendință, pe de o parte, în răspîndirea construcțiilor într-un univers de vegetație, pe de alta, două trăsături ale mediului urban generat de principiile urbanismului CIAM și caracteristic pentru locuirea zilelor noastre. Interpretată astfel, grădina peisajeră engleză în versiunea sa extremă apare ca precursor al mediului aproape în întregime antropizat de azi. Cu deosebirea că, în timp ce în cazul grădinilor lui Brown avem de- a face cu o *reprezentare a naturii*, cu o creație supusă regulilor convenției artistice determinate de o anumită concepție estetică, în cazul mediului urban difuz al prezentului, este vorba de o *amenajare ca atare* a întregului teritoriu; registrul artistic va deveni nesemnificativ.

27 1752 – 1818.

Preliminarii ale modernismului

Versiunea pitorească a grădinii peisajere cucerește lumea apuseană începînd cu ultimul sfert al secolului XVIII și, de atunci, apare fragmentar în compoziția oricărei grădini de agrement de inspirație europeană. Succesul ei, dar și repeziciunea cu care grădina peisajeră picturală a devenit – în doar cîteva decenii – pitorească, poartă semnele aceleiași evoluții care urma să ducă în zilele noastre la hegemonia văzului între celelalte simțuri, adică la „superficializarea“ percepției.

> „Sublimul în grădinărit se referă la acel delicios amestec de teamă și plăcere inspirat de prăpăstii amețitoare, torente repezi, poduri care se clatină, sihaștrii misterioși și păduri întunecoase. Ideea fusese codificată și făcută respectabilă [...] de Edmund Burke.“[28]

El a însoțit de atunci orice amenajare – și nu doar de grădină peisajeră pitorească. Iar între numeroasele concepte sintetice care desemnează teritoriul locuit, peisajul tinde să-și impună supremația atotcuprinzătoare, fiindcă se potrivește cel mai bine omogenizării spațiului lipsit de focare de concentrare a sensului, trăsătură caracteristică a felului în care societățile postindustriale își reprezintă lumea.

Grădinarul scoțian Thomas Blaikie lucra la remodelarea peisajeră a grădinilor palatului Bagatelle cînd a izbucnit Revoluția franceză[29]. Profundele schimbări sociale și politice nu au abolit însă și gustul pentru amenajarea grădinilor peisajere, lucru dovedit și de faptul că scoțianul a mai lucrat în Franța decenii după revoluție.[30] Buna stăpînire a mijloacelor tehnice și siguranța cu care le-a pus în aplicare, împreună cu gustul epocii care favoriza fără echivoc modelul peisajer ajuns la maturitate au făcut ca Blaikie să fie peisagistul cel mai proeminent în Franța vremii sale, „un Capability Brown francez“[31]. Iar din jurnalul său, publicat prima dată abia în 1931[32], transpare existența în epocă a unei foarte extinse practici trans-naționale a grădinăritului peisajer, însemnînd existența, pe lîngă numeroșii peisagiști itineranți, a unui foarte intens comerț de plante, a expedițiilor pe continente îndepărtate pentru descoperirea unor specii noi, a serelor pentru aclimatizarea acestora, a unei febrile corespondențe între profesioniști, clienți, amatori, și negustori care transcende frontiere și bariere de clasă socială.

După trei generații de amatori englezi ai grădinăritului, al căror interes pentru transformarea peisajeră a proprietăților era mai mult decît o petrecere a timpului,

28 Tim Richardson, *The Arcadian Friends*, p. 472.

29 Comanditarul lui Blaikie nu era nimeni altul decît contele de Artois, frate al regelui Ludovic XVI, viitorul rege Carol X. Acesta a cumpărat castelul Bagatelle în 1775.

30 Cf. *Sur les terres d'un jardinier*; Blaikie a trăit între 1751 – 1838.

31 Cf. Patricia Taylor, *Thomas Blaikie*, 1751-1838: *The 'Capability' Brown of France*, Tuckwell, 2001.

32 Traducerea franceză: *Sur les terres d'un jardinier*.

devenind foarte adesea pasiune[33], era acum rîndul celor de pe continent să schimbe fața pămîntului după chipul și asemănarea unei naturi transfigurate estetic[34].

Urmele acestui formidabil elan de peisagizare a grădinii europene se regăsesc în toate marile grădini princiare, de la Versailles, la Viena și de la Potsdam la München. Figură emblematică a mișcării poate fi considerat aristocratul-peisagist german, prințul Hermann von Pückler-Muskau, care continuă întrucîtva în secolul următor tradiția inaugurată în Franța de marchizul de Girardin: și el creează grădini peisajere la Muskau și Branitz, iar publicațiile sale mărturisesc o pasiune devastatoare pentru grădini[35]. De altfel, el a fost nevoit să vîndă domeniul de la Muskau pentru că marile amenajări peisajere realizate aici l-au ruinat[36].

Poate cea mai puternică trăsătură a acestui adevărat marș triumfal al noului stil jardinier în Europa apuseană este nepunerea în discuție a demersului vizînd realizarea unei grădini de agrement, amenajate în primul rînd după criteriile unei estetici a formelor libere. Lipsa de echivoc a opțiunilor peisajere și anvergura intervențiilor sînt deopotrivă surprinzătoare: în mai puțin de un secol, a fost părăsită o tradiție milenară a deprinderilor geometrice în configurarea grădinilor. Însă o asemenea schimbare a gustului jardinier apare firească, dacă e văzută în asociere cu năzuințele de democratizare a societăților sub influența Luminilor[37], cu marile răsturnări politice catalizate de războaiele napoleoniene, cu generalizarea liberei întreprinderi capitaliste, cu ansamblul științelor naturii care cîștigă teren, sau cu filosofia Romantismului.

La doar cincisprezece ani după moartea lui Thomas Blaikie, baronul Haussmann era numit de Napoleon III prefect de Seine[38]. De-a lungul celor nici două decenii cît va ocupa această funcție, Haussmann va întreprinde intervenții fără precedent pentru restructurarea capitalei franceze, intervenții care au transformat Parisul într-un oraș modern. Întîi de toate, în termeni de funcționalitate, dotîndu-l cu o rețea de drumuri, cu o rețea de alimentare cu apă și cu una de canalizare, care fac față și azi solicitărilor fără precedent ale prezentului.

În marele proiect de remodelare pe care baronul Haussmann l-a aplicat

33 Cf. mai cu seamă Tim Richardson, *The Arcadian Friends* și Ana-Stanca Tăbărași, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell*.

34 Cazul marchizului René de Girardin este exemplar. Blaikie l-a sfătuit în întreprinderea sa pe Girardin, care a reconstruit grădinile proprietății sale de la Ermenonville (mormîntul lui Jean-Jacques Rousseau se află aici, pe Insula cu Plopi), și a publicat în 1777 un tratat de grădinărit intitulat *De la composition des paysages*.

35 Pückler-Muskau (1785 – 1871) a publicat volume de corespondență, un jurnal, relatări despre călătorii și mai cu seamă lucrarea *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau,* apărută la Leipzig în 1834.

36 Întrucît cursul de apă care șerpuiește prin grădinile de la Muskau este pîrîul Neiße, acestea se găsesc literalmente pe frontiera germane-polonă. Astfel, ansamblul peisajer a fost separat decenii de-a rîndul în două părți reciproc inaccesibile. Amănuntul este revelator pentru incompatibilitatea delimitărilor grădinărești cu cele politice și asociază un efect estetic nepremeditat liberei circulații a persoanelor în interiorul spațiului Schengen.

37 Revoluția franceză a fost doar cea mai însemnată dintr-o serie de mari mișcări sociale care au reconfigurat în profunzime relațiile de putere în Europa.

38 Georges Eugène Haussmann (1809 – 1891) a ocupat această funcție între 1853 și 1870.

Parisului, grădinile publice ocupă un loc însemnat. Lucrul e dovedit cu prisosință de reprezentarea sistematică și sistemică a naturii domesticite în acest oraș. Iar *Memoriile* prefectului de Seine mărturisesc, și ele, importanța acordată acestui fel de amenajare. Mai mult decît atît: sînt abordate toate implicațiile amenajării rețelei de spații plantate în capitala franceză. Nu sînt neglijate aspectele comerciale ale întreprinderii, terenurile limitrofe noilor grădini publice sînt vîndute pentru a obține resurse bănești necesare amenajării parcului, ca bunăoară în cazul grădinii Luxembourg[39]; sînt inventate adevărate tururi de prestidigitație financiară pentru achitarea costurilor de amenajare a pădurii Boulogne, care depășesc de mai multe ori prețul estimat. Poate, pentru că aici, împăratul însuși se implică în crearea parcului: forma peisajeră a iazului trebuie să semene cu cea a lacului Serpentine din Hyde Park-ul londonez, iar la executarea săpăturilor, „se va păstra pămînt pentru cele două insule voite de Majestatea Sa“[40]. Este relatată campania dusă pentru a fi acceptat peisagistul Alphand, apreciat de prefect, sînt povestite în amănunt problemele specifice și numeroasele dificultăți care apar la crearea noilor grădini publice Monceau, Buttes Chaumont, sau Montsouris[41].

Lucru și mai remarcabil, Capitolul VI din volumului III al *Memoriilor* este intitulat „Promenades et plantations“ și exprimă o viziune sincretică: din soluțiile discutate, dar și din formulări se desprind atît preocuparea igienistă, proprie urbanismului inspirat de critica orașului industrial, cît și poziția estetică ținînd de tradiția amenajărilor horticole dintotdeauna. Astfel, în timp ce Champs Élysées trebuie să devină

> „o promenadă fără seamăn, atît prin diversitatea aspectelor sale, cît și prin afluența de vizitatori pe care-i atrage în orice anotimp“, „parcurile noastre vor fi promenade *împrejmuite*“[42].

Așadar, în timp ce rolul social al diverselor spații plantate în oraș este asumat conștient[43], grădinile rămîn consemnate între grilaje „elegante, dacă nu chiar luxoase“. Din această pricină, rețeaua – sau mai curînd sistemul – lui Haussmann de natură urbană care integrează articulat și organic tot ce e amenajare peisajeră, de la cele mai mici scuaruri, grădini publice și promenade plantate pînă la pădurile îmblînzite de la marginea orașului (Boulogne la apus, Vincennes la răsărit) cu promenadele lor periurbane[44], constituie o verigă de legătură între conceptul preindustrial al grădinii de agrement și „spațiile verzi“ din zilele noastre.

39 Haussmann, *Mémoires*, p. 842.

40 *Ibid*., p. 865.

41 *Ibid*., pp. 868-869.

42 *Ibid*., p. 929. Sublinierile mele.

43 *Ibid*., pp. 895-896.

44 *Ibid*., p. 918.

München, Germania. Schloss Nymphenburg, 1971, Dominique Girard; sec. XIX, Friedrich Ludwig von Sckell. Ha-ha este un zid de sprijin care susține terenul și ascunde șanțul înierbat, realizînd astfel iluzia optică a continuității gazonului.

München, Germania. Schloss Nymphenburg, 1971, Dominique Girard; sec. XIX, Friedrich Ludwig von Sckell. Linia abia vizibilă care traversează perpendicular pe direcția privirii gazonului este limita, de fapt, a grădinii, care însă pare a continua pînă la perdeaua de arbori din depărtare.

München, Germania. Schloss Nymphenburg, 1971, Dominique Girard; sec. XIX, Friedrich Ludwig von Sckell. Ha-ha redevine zid de incintă, cînd limita grădinii dispare în desișul centurii de arbori.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston. Sugestia unei perspective axiale face o aluzie jucăușă la marile axe baroce.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston. Parcursul spre infinit este delimitat, elemente vegetale tratate geometric; nivelul ochiului se află prea jos pentru a vedea orizontul.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston. Apropierea de orizont e susținută de o anfiladă de porți de grilaj mereu deschise, care aici constituie elementul peisajer caracteristic.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston. Un zid de incintă tradițional este interpus pentru a mări contrastul luminos și a accentua efectul de eliberare a privirii.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Odată depăşit grilajul, vederea este în continuare „înrămată“, de această dată de perdeaua vegetală.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Linia imperceptibilă a ha-ha ține la distanță animalele care pasc – „întreţin“ – pajiiştea din afara limitelor propriu-zise ale grădinii.

Chipping Campden, Gloucestershire, Anglia. Hidcote Manor, 1907-1948, Lawrence Johnston.
Privit din afară, micul şanţ cu zid de sprijin, esenţial pentru întreţinerea iluziei grădinii nesfîrşite, e lipsit de orice poezie.

Rousham , Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
Ha-ha situată între grădini şi o păşune adiacentă, separată de lumea exterioară de un zid de incintă şi o poartă palladiană.

Rousham, Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
Lumea care e ca o pictură: idealul estetic grefat pe cel politic şi etic se află la originea grădinilor peisajere.

Rousham, Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
„Peisajul împrumutat" care se întinde dincolo de pîrîul Cherwell va trebui să rămînă neconstruit pentru ca ambianța grădinii – monument istoric – să rămînă neştirbită.

Rousham, Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
Întinderea impecabilă a gazonului de bowling green din fața casei se termină la cornişa marcată de statuia leului devorînd un cal. Teritoriul care se vede în fundal nu mai aparține domeniului.

Rousham, Oxfordshire, Anglia. 1737-1741, William Kent.
Perspectiva inversă, dinspre malul pîrîului spre cornişă, revelează o cu totul altă vedere şi o configurare dramatică a depărtării.

Woodstock, Oxfordshire, Anglia. Blenheim Castle, 1764, Lancelot Capability Brown.
Grădina formală „franceză“ a fost refăcută la începutul secolului XX, în locul celei rase de Brown cu un secol și jumătate mai devreme pentru crearea grădinii peisajere totale.

Woodstock, Oxfordshire, Anglia. Blenheim Castle, 1764, Lancelot Capability Brown.
Lacul a fost realizat de Brown prin stăvilirea pîrîului Glyme; astfel, el a putut ascunde sub oglinda de apă structura disproporționată a podului monumental construit de John Vanbrugh cu cinci decenii mai devreme.

Woodstock, Oxfordshire, Anglia. Blenheim Castle, 1764, Lancelot Capability Brown.
Stăvilarul este făcut să creeze o cascadă (doar aparent sălbatică), prin care excesul de apă se revarsă din lac.

Clisson, Franța. Domeniul Garenne Lemot, 1805-1827, François-Frédéric Lemot, Mathurin Crucy.
Templul clasic – „al prieteniei“ – care se vede pe cornișa celuilalt mal al rîului servește ca eye-catcher în compoziția grădinii peisajere.

Clisson, Franța. Domeniul Garenne Lemot, 1805-1827, François-Frédéric Lemot, Mathurin Crucy.
Fațada compusă în ordin doric este o adăugire scenografică lipită de spatele capelei cimitirului de pe colină.

Fontainbleau, Franța. Grădina engleză, 1810-1812, Hutault.
Versiunile în care grădina peisageră se răspîndește pe continent cunosc o mare varietate și sînt lipsite de încărcătura politică progresistă a paradigmei originare. Moda era suverană: grădina a fost amenajată în ciuda faptului că Napoleon I nu agrea acest stil jardinier.

München, Germania. Schloss Nymphenburg, 1671, Dominique Girard; Pagodenburg, 1719, Joseph Effner; sec. XIX, Friedrich Ludwig von Sckell.
Picturalul devenit stilul pitoresc în grădinărit va fi trăsătura caracteristică a modificărilor peisajere pe care le suferă marile grădini princiare ale Europei.

Paris, Franța. Parc Monceau, 1861, Jean-Charles Alphand.
În cadrul programului modern de dotare a orașului cu spații publice plantate, modelul tradițional al grădinii rămîne intact, elementele peisajere fiind însă nelipsite.

12. Cum a ajuns grădina spațiu verde

„Greening of Greenwich“ este titlul uneia dintre relatările ziarului de cartier newyorkez *Tribeca Trib*[1], în numărul din septembrie 2004. În spatele jocului de cuvinte se află o evidență pe cît de banală, pe atît de semnificativă: azi, nu numai pentru voluntarii strînși în asociația „Friends of Greenwich Street“ , ci și pentru oricare locuitor dintr-o cultură urbană europeană, amenajările de vegetație din orașe intră în categoria cumulativă de „spațiu verde“[2]. La asta face trimitere și titlul culegerii de reportaje la care ne referim, dedicat bilanțului unui deceniu de reabilitare a spațiilor publice ale unui cartier din Downtown Manhattan. Pe măsură ce citim articolele, devine totuși limpede că este vorba de plantarea unor arbori, de crearea unor minuscule scuaruri și insule de vegetație, sau de reabilitarea unor grădini publice în toată regula.

Nu este vorba aici de a ne împiedica de o expresie folosită la tot pasul. Mai ales cînd, cel puțin în cazul desemnării plantațiilor din spațiile publice, expresia e proprie atît limbajului comun, cît și jargonului de specialitate. Ceea ce ne pune pe gînduri este starea de fapt semnalată de impunerea în uzul comun a expresiei „spațiu verde“, prin împingerea cuvîntului „grădină“ într-o poziție cu totul marginală. *Spațiul* este desigur cel cartezian: abstract și delocalizat, iar *verdele* e cel al clorofilei. În aparență lipsit de importanță, firescul folosirii unei sintagme ca „spațiu verde“ – în locul cuvîntului străvechi și universal de „grădină“ (îndeajuns de polisemantic pentru a putea desemna orice fel de amenajare vegetală) – dezvăluie, de fapt, o mutație prezentă deopotrivă la nivelul conceptual și la cel practic al locuirii zilnice; înțelegem „locuire“ în sensul cel mai cuprinzător al noțiunii, ca incluzînd și totalitatea amenajărilor vizînd antropizarea teritoriului[3].

Desigur, grădini se amenajează și azi, în descendența directă a unei multimilenare tradiții de viață sedentară[4]. De toate mărimile și răspunzînd unei diversități de funcțiuni contemporane, grădinile noi se alătură celor deja existente – de importanță minoră sau listate ca monumente istorice – și exercită aceeași fascinație dintotdeauna asupra celor care le străbat aleile. Grădinile private excelează și azi prin densitatea idiosincratică a semnificației[5], manifestînd o diversitate extremă de stiluri și maniere care nu mai țin seama decît de temperamentul, talentul și gustul creatorilor[6]. În schimb, grădinile publice tind să combine tradiția de acum venerabilă a genului cu inventivitatea peisagiștilor, într-o sinteză care tinde spre o anume unitate în diversitate.

Însă grădinile reprezintă azi doar o mică parte a teritoriului urban amenajat cu vegetație. Categorie de teritoriu locuit-neconstruit, corespunzînd doar într-o irelevantă măsură ideii de grădină, teritoriul urban amenajat cu vegetație rămîne însă un nedifierențiat „spațiu verde“, a cărui contribuție la mediul urban nu e simbolică ci igienică. Cu alte cuvinte, în zilele noastre amenajăm teritorii cu vegetație dintr-un reflex prevalent tehnic-utilitar, în timp ce multiplele straturi de semnificație a locuirii, pe care grădina le poartă din cele mai vechi timpuri, ne rămîn aproape în totalitate străine. Omniprezența spațiului verde și marginalizarea grădinii semnalează o schimbare de paradigmă în amenajarea postindustrială a locuirii.

Pentru a susține această afirmație este suficient să privim două trăsături definitorii ale grădinii, căutînd apoi să le regăsim și la spațiul verde: delimitarea și vegetația. Mai întîi, chestiunea delimitării care, așa cum am arătat[7], ține într-atît de esența ideii de grădină, încît transcende stiluri, culturi și epoci. Fără a mai discuta nuanțele și ramificațiile ideii de limită[8], este de domeniul evidenței că limita, considerată în registrul amenajării teritoriului locuit despre care e vorba aici, e întotdeauna consubstanțială cu un *loc* căruia îi conferă unicitate – loc care, la rîndu-i, e însăși condiția ipostazierii *limitei*. Or, spațiul verde se poate amplasa oriunde, înțelesul nu-i este definit în nici un fel prin delimitarea sa. Este bineînțeles vorba de o limită conceptuală deoarece, tehnic vorbind, o formă sau alta de delimitare („trasare“) face parte din amenajarea fizică a oricărei suprafețe de teren. În al doilea rînd, am văzut că, în cazul grădinii, componenta vegetală este secundară ca importanță. Într-o interpretare extremă, unele amenajări horticole se pot dispensa de orice plantație, ele constînd dintr-o compoziție de artefacte din piatră, metal sau material plastic în perimetrul (clar delimitat) al grădinii, laolaltă cu alei și oglinzi de apă, dar fără nici o singură plantă. Ideea de grădină ține de artificiul alegerii și compunerii elementelor

1 Numele cartierului Tribeca este acronimul provenit din cuvintele *Triangle Beneath Canal* (*street*) – triunghiul de sub (adică la sud față de) strada Canal.

2 „Locuțiune evocatoare, dar imprecisă, al cărei inventator în Franța, în jurul anului 1925, pare să fi fost J.C.N. Forestier, conservator al parcurilor și grădinilor din Paris. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, p. 357.

3 Cf. *supra*, „Argument“.

4 Începuturile creșterii animalelor și ale agriculturii se produc în Orientul apropiat, în jurul anului 8000 î.Cr, iar temeliile primului oraș, Ierihon, sînt puse în jurul anului 7500 î.Cr. Cf. Joel Kotkin, *The City*, p. xxiii.

5 În recentul studiu dedicat conaționalilor ei, antropologul englez Kate Fox dedică un subcapitol habitudinilor legate de grădină și casă. Este evident că în cazul citadinilor englezi, cel puțin, semnificațiile asociate acestui complex de locuire nu s-au schimbat nici după răspîndirea celuilalt fel – dez-limitat – de a locui. Cf. *Watching the English*, mai ales pp. 119, 124-133.

6 Pentru o analiză critică a grădinilor private contemporane a se vedea cartea lui Guy Cooper și Gordon Taylor, *Paradise transformed*. O selecție echilibrată de exemple este dublată de încercarea de a organiza grădinile secolului XXI în patru tendințe majore, în funcție de accentul expresiv dominant pentru fiecare grupă: explorare, inovație, tradiție și abstracție.

7 Cf. *supra*, capitolul „Grădina ca arhitectură“.

8 A se vedea pentru aceasta, de pildă: Gabriel Liiceanu, *Despre Limită*.

sale într-un ansamblu diferit (mai ales din punct de vedere simbolic) de tot ce se află în afara împrejmuirii, și nicidecum de abundența sau lipsa plantației. Dimpotrivă, spațiul verde este de neimaginat fără plantele care-l alcătuiesc. Vegetația este singurul element care diferențiază – funcțional și nu semantic – spațiul verde de amenajările spațiilor urbane înconjurătoare; pavaj, construcții, rețele de utilități.

Iată cum, departe de a fi un termen oarecare de uz comun, constructul lexical-metaforic „spațiu verde“ se dovedește un revelator al schimbării apărute treptat, de la Renaștere încoace[9], în atitudinea europeană față de teritoriul locuit, schimbare ce afectează în profunzime totalitatea deprinderilor noastre de amenajare. Declanșarea acestui proces se datorează acelorași factori care au determinat de-a lungul timpului configurarea modelului european de locuire urbană în modernitate, model care a ajuns în deceniile din urmă să facă necesară reconsiderarea temeliilor urbanismului ca disciplină de sine stătătoare[10]. De aceea, încercarea de a urmări transformarea grădinii în spațiu verde poate furniza date pentru o înțelegere mai bună a mutațiilor modului de locuire urban, survenite în era postindustrială.

Textul fondator

Modelul modernist de amenajare a spațiului urban se poate rezuma (foarte schematic) prin: piese de construcție diseminate într-un spațiu amorf, plantat sporadic cu arbori și străbătut de căi de circulație auto și pietonală. E semnificativ faptul că teoreticienii stilului internațional canonic, Hitchcock și Johnson, se ocupă doar tangențial de grădini: interesul lor se adresează exclusiv formelor construite. „Împrejurimile naturale sînt un contrast și totodată fundal pentru a accentua valorile artificiale create de arhitecți.“ Ei sînt totuși sensibili la contextul natural: „Pe cît posibil, frumusețile originale ale sitului trebuie să fie păstrate. Simple spații deschise nu sînt de ajuns; e nevoie de ceva din firescul și grația naturii neatinse.“ Însă „grădina elaborată, formală, nu are legătură cu stilul internațional.“[11]

9 Este de asemenea revelator felul în care grădina este subordonată criteriilor arhitecturale sistematizate în primul tratat modern de arhitectură: grădina e doar extinderea vegetal-geometrică a casei. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*.

10 Pentru evoluția teoriei urbanismului și constituirea disciplinei a se vedea: Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie* – mai cu seamă studiul critic introductiv: „L'urbanisme en question“, Le Seuil, Paris, 1965 traducerea română: *Urbanismul, utopii și realități*, București, Simetria-Paideia, 2002; pentru problematizarea locuirii urbane contemporane, de același autor, *Pour une anthropologie de l'espace*, Le Seuil, Paris, 2006, mai cu seamă capitolele din ciclul „L'urbain“.

11 Motivul invocat este că „estetica unghiurilor drepte derivată din arhitectură nu i se poate aplica în general proiectului peisajer fără a diminua contrastul odihnitor cu fundalul natural. Plantarea suplimentară [...] va trebui să se facă în linii drepte și să evite imitarea neregularității naturale. Drumurile și aleile trebuie să fie trasate pentru o circulație eficace, nu urmărind curbe pitorești. [...] Afară de aceasta, mici grădini urbane, sau asociate direct caselor individuale, pot fi tratate ca parte a arhitecturii. Pergole și ziduri de incintă sau garduri vii transformă aceste grădini în camere de zi sub cerul liber.“ *The International Style*, pp. 88-89. Într-adevăr, au existat proiecte moderniste de grădini, elaborate în stricta determinare formală care rezulta din arhitectura vilelor avangardiste, ele constituind însă mai curînd excepția. Cf. de pildă, Ulrich Müller, „Die Gartenkunst am Bauhaus“; Joachim Wolschke-Bulmahn, „The Avant-garde and Garden Architecture in Germany, On a Forgotten Phenomenon of the Weimar Period“. De asemenea, pentru o abordare disidentă de la direcția generală a gîndirii plantațiilor urbane, cf. Steven Mansbach, „Jože Plečnik and the Landscaping of Modern Ljubljana“.

Grădina e astfel victima colaterală a ideologiei desființării tuturor formelor tradiționale de spațiu locuit urban; ea dispare laolaltă cu strada și trotuarul (înlocuite de carosabil și pietonal), cu piața și promenada, cu fundătura, maidanul, scuarul, esplanada.

Reperul teoretic la care urmează să ne referim este *Carta de la Atena*, pe bună dreptate considerată a fi cel mai influent program urbanistic al secolului XX. Las la o parte preceptele sale urbanistice de ordin general, ca și o critică detaliată a principiilor directoare – sînt demersuri teoretice întreprinse deja în multe feluri. Este de ajuns să reluăm afirmația lui Choay, justă după părerea mea, conform căreia „carta corbusiană nu mai are decît un interes arheologic, privitor la Le Corbusier. Ea se prezintă arhaică și perimată“[12]. Dacă zăbovim totuși la un text care putea fi considerat depășit deja în 1962[13], este pentru că înrîurirea formidabilă pe care a avut-o asupra arhitecturii și urbanismului din a doua jumătate a secolului XX își exercită efectele și azi; lucrul e cu atît mai semnificativ cu cît discursul teoretic s-a schimbat între timp considerabil. Iar una dintre chestiunile față de care poziția *Cartei de la Atena* nu a fost contestată este tocmai prezența vegetației în orașe.

> „*Carta de la Atena* își propune să furnizeze cele trebuincioase pentru ceea ce redactorii săi estimează că sînt nevoile umane – aer, soare, verdeață – asigurînd în același timp îndeplinirea «marilor funcțiuni umane de bază»“ analizate de CIAM: locuirea, munca, cultivarea corpului și a spiritului“[14].

Desigur, programul de igienizare urbană nu e o noutate, el fiind promovat de proto-urbanismul secolului al XIX-lea în toate formele sale; cele mai notabile realizări în epocă sînt orașele-grădină – *garden-cities* – în descendența modelului elaborat de Ebenezer Howard. Cu atît mai mult putem fi surprinși de declarativitatea categorică a formulărilor *Cartei*, dar și de simplismul cu care e expediată chestiunea semnificației spațiilor publice. Redactată și publicată în 1941 de grupul CIAM francez coordonat de Le Corbusier, *Carta* prezintă diferențe notabile față de *Declarația de la Sarraz* adoptată la primul congres[15], și de procesele-verbale ale celui de al patrulea, de la Atena[16]. Comparînd concluziile acestora (care ar fi urmat să servească la redactarea ulterioară a unei carte) cu versiunea de declarație propusă de Le Corbusier și respinsă de grup,

12 Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, p. 127.

13 *Ibid.*

14 *Ibid*., p. 25.

15 Deși textul ei rămîne în registrul marilor generalități generoase și implicită postura paternă a arhitectului: „cei ce clădesc nu știu, în general, decît să formuleze foarte greșit dorințele lor în materie de locuință“, totuși Declarația de la Sarraz (28 iunie 1928) e animată de un autentic umanism, liber de severitatea prescriptivă a Cartei de la Atena. Cf. *Charta Atenei*, p. 13.

16 Congesul de la Atena a avut loc în 1933, cu opt ani înaintea publicării *Cartei*.

„se poate vedea cu ușurință felul în care redactările originale ale CIAM au fost în parte trunchiate și în parte ocultate. Întrebările ridicate și deschiderea pe care le regăsim în documentele internaționale sînt eliminate în folosul dogmatismului și radicalismului [lui Le Corbusier...]. Dispar în totalitate organicismul preconizat de grupul CIAM, referințele la soluții comunitare mai degrabă decît colective, diversitatea experiențelor analizate (*garden-city* e revocat în numele unei interpretări înșelătoare a acestei vocabule)."

Elanul revoluționar al Mișcării Moderne este dus și mai departe prin reformulările apărute în textul *Cartei*. În redactarea coordonată de Le Corbusier, în locul unei sinteze a contribuțiilor participanților la congres, „e expusă 'doctrina' sa"[17].

Astfel, nu e de mirare că viziunea *Cartei de la Atena* e marcată decisiv de gîndirea lui Le Corbusier, un „țăran de la munte, care n-a avut [...] decît o experiență tîrzie a orașului: proiectele sale de metropole răspîndite în verdeață nu vor avea niciodată un caracter cu adevărat urban"[18]. Drept consecință, prezența naturii amenajate în orașul propus de Mișcarea Modernă se reduce la un fel de mediu interstițial amorf, care umple nediferențiat teritoriul lăsat liber de construcții și drumuri. În numele ordinii și pragmatismului mașinist, spațiile urbane tradiționale sînt desfăcute, iar vasta aură de sensuri culturale pe care le poartă grădina e sacrificată, laolaltă cu semnificațiile locuirii stratificate de-a lungul mileniilor de viață urbană.

„Vechea totalitate urbană e înlocuită cu structuri discontinue înecate într-un *continuum* care ia numele de *spațiu verde*. Acesta devine panac.eul pe care-l cunoaștem cu toții și azi"[19].

Doar cu cîteva decenii mai devreme, în a doua jumătate a secolului XIX, poziția teoretică și practică față de elementul natural din oraș era încă formulată în termeni de grădină: stau mărturie toate grădinile publice înființate sau reabilitate de-a lungul remodelării urbane fără precedent inițiată de baronul Haussmann la Paris[20]. Fie că e vorba de parcul Monceau sau de cel de pe Buttes Chaumont, nimic nu lipsește din recuzita tradițională folosită pentru amenajările grădinilor publice de-a lungul și de-a latul Europei[21]. În schimb, chiar și o parcurgere fugară a textului *Cartei* demonstrează poziția sa monocord-utilitară în chestiunea suprafețelor plantate, ignorarea oricărei funcții simbolice a „suprafețelor verzi". De pildă, în capitolul I al părții a doua, dedicat criticii locuinței, (subcapitolul 9) citim:

„Nucleul orașelor vechi, sub violența incintelor militare, era în general umplut de construcții înghesuite și lipsite de spațiu. În compensație, însă, odată trecută poarta incintei, spațiile verzi erau imediat accesibile, dînd un aer de

17 *Pour une anthropologie de l'espace*, p. 126.

18 *Ibid*., p. 16

19 *Ibid*., p. 26. Sublinierile mele.

20 A se vedea în acest sens: Haussmann, *Mémoires*, mai ales pp. 865-896.

21 Faptul că acestea sînt în general tributare unui stil jardinier eclectic nu are importanță pentru prezenta discuție.

calitate. În cursul secolelor, s-au adăugat inele urbane, înlocuind verdeața prin pietrărie și suprimînd orașului plămînii săi, suprafețele verzi. În aceste condiții, densitățile mari înseamnă răul și boala în stare permanentă"[22].

Mai departe, în subcapitolul 12, găsim:

„Al 4-lea Congres CIAM, ținut la Atena, a reținut acest postulat: *Soarele, verdeața, spațiul sînt primele trei elemente ale urbanismului*."

În schimb, în capitolul II (dedicat orelor libere), chiar la-nceput, se vorbește despre grădini, dar iată în ce fel:

„În interiorul anumitor orașe, există încă suprafețe libere. Ele sînt supraviețuirea, miraculoasă pentru epoca noastră, a rezervelor formate în cursul trecutului: parcuri înconjurînd locuințe princiare, grădini, anexe ale caselor burgheze, locuri de plimbare umbrite ocupînd locul unei centuri militare, dărîmată"[23].

Fără a insista asupra tonului tezist, nu putem să nu observăm conotația negativă pe care o poartă orice trimitere la trecut. Atunci cînd, în continuare, se critică faptul că „spațiile libere nu aveau odinioară altă rațiune de a fi decît agrementul cîtorva privilegiați", se trece sub tăcere marea campanie de întemeiere a atîtor și atîtor parcuri publice, care se desfășurase în a doua jumătate a secolului precedent. Sau, dacă e admisă existența lor, aceste spații libere „depărtate de locurile clădirilor populare nu vor servi cetățenilor decît duminică și nu vor avea nici o influență asupra vieții zilnice, [...] problema gravă a igienei populare rămîne fără ameliorare"[24]. Iată argumentul pentru omniprezența spațiilor verzi, gata „să îndeplinească rolul lor de anexe, utile locuinței". În locul grădinilor, unde „agrementul" inutil a fost dintotdeauna un scop asumat al programului, avem acum de-a face cu spații verzi a căror prezență este justificată utilitar, în numele moralei progresiste care urmărește democratizarea judicioasă a unei recreații igienic-educative. Dar care sînt aceste funcțiuni legitime, opuse plăcerii (apărînd implicit imorală), conform *Cartei de la Atena*?

În subpunctul 35, se formulează cerința „ca în orice cartier de locuit să se găsească de azi înainte suprafața verde necesară pentru amenajarea rațională a jocurilor și sporturilor copiilor, adolescenților, adulților." Iar în continuare, se menționează că amenajarea „va poseda varietatea corespunzătoare nevoilor de satisfăcut". Surprinde suficiența cu care se asumă faptul că arhitecții urbaniști vor fi apți a cunoaște totalitatea „nevoilor de satisfăcut" oriunde și oricînd, în prezent și în viitor.

Dar cu adevărat relevant pentru discuția de față este că, drept consecință a celor de mai sus, țesutul urban va trebui să fie schimbat, iar „aglomerațiile vor tinde să devină orașe verzi". Însă

22 *Charta Atenei*, p. 70.

23 *Ibid*., p. 97. Sublinierile mele.

24 *Ibid*. p. 98.

„contrar celor ce se petrec în orașele grădină, suprafețele verzi *nu vor fi compartimentate* în mici elemente de uz privat, dar consacrate elanului diverselor activități comune care formează anexele locuinței“.

Nu este trecută cu vederea cultura zarzavaturilor – singurul argument în favoarea „orașelor-grădină“ în ochii redactorilor *Cartei*. Însă și aceasta se va rezolva prin „amenajări colective ca eventualul arat, irigația sau stropitul“, ceea ce face oarecum admisibilă despărțirea „în parcele multiple individuale“ a „procentajului solului disponibil [care] îi va fi atribuit“ [25].

Avem aici evidența, așadar, că în textul care a exercitat cea mai mare influență asupra teoriei și practicii arhitecturii și urbanismului postbelice, în numele unui ideal colectivist, e desființată tocmai împrejmuirea, adică elementul definitoriu al oricărei grădini în întreaga istorie multimilenară a locuirii sedentare!

Carta mai stipulează ca „noile suprafețe verzi să servească la scopuri absolut precise“, anume

„să joace un rol util și peluzele lor vor fi ocupate de instalațiuni cu caracter colectiv: leagăne de copii, organizații pre și post-școlare, cercuri pentru tineret, centre de odihnă intelectuală sau de cultură fizică, săli de lectură sau de joc, piste de curse sau piscine în aer liber“.

Apar reminiscențe de parc peisajer, multiplicate însă nedefinit și pierzînd orice urmă de compoziție: „nu mai e vorba de simple peluze, mai mult sau mai puțin plantate cu arbori, înconjurînd casa, ci de adevărate cîmpii, păduri, plaje naturale sau artificiale“. Iar prezența acestor spații, în fond nemaiavînd nimic în comun cu grădina publică, e justificată iar și iar prin necesitatea unui „program de recreație ce trebue să fie fixat“, care se va ordona, tot precis, în: „plimbarea, solitară sau în comun, în frumusețea priveliștilor; sporturi de orice natură, tenis, baschet, fotbal, înot, atletism; distracții spectaculare, concerte, teatre în aer liber, jocuri de stadion și lupte diverse“[26].

Spațiile verzi nu mai revin decît sporadic în afara părții dedicate timpului liber: ca zone, tot igienice, de separație a căilor de trafic (subcapitolul 64), sau (subcapitolul 69) pentru ocuparea suprafețelor rămase libere în vecinătatea monumentelor istorice, în urma demolării „caselor insalubre și bordeielor“. Chiar dacă se poate întîmpla ca astfel să dispară „o ambianță seculară“, lucrul este calificat drept „regretabil însă inevitabil“[27]. Nu îmi pot reprima un frison, aidoma celui stîrnit de viziunile huxleyene din *Brave New World*. Dincolo însă de asemenea considerații, vom remarca aici proiecția unui spațiu amenajat acoperind în întregime suprafața planetei. Este vorba, în fond, de asumarea unei stări de fapt care azi, în epoca rețelelor globale, tinde să devină realitate, chiar dacă nu în termenii peremptorii ai Cartei de la Atena.

25 *Ibid*. pp. 103-104. Sublinierile mele.

26 *Ibid*. pp. 105-107.

27 *Ibid*. pp. 135 și 143.

Noile Carte

Vedem expuse aici, într-o formulare explicită pînă la brutalitate, coordonatele – deocamdată rudimentare – ale unui proiect peisajer planetar. Excursia lui Petrarca pe Mont Ventoux poate fi considerată momentul său de origine (mitic-convențional), iar inventarea grădinii peisajere, prima sa punere în operă. Oricît ar fi de sărăcăcioasă, formula „spațiului verde“ urban reprezintă o nouă ipostaziere a proiectului peisajer; lipsa de pretenții a „peluzei mai mult sau mai puțin plantate cu arbori“ trădează, pe lîngă o exclusivă centrare a frustei imaginații amenajatoare asupra obiectului construit, o anumită „barbarie“ a începuturilor. Pus astfel în context, felul în care *Carta de la Atena* se adresează chestiunii grădinilor publice nu mai ține doar de poziția autorilor ei, ci și de înscrierea în spiritul unor timpuri care începuseră să gîndească amenajarea la scară globală. Și tot prin aceasta se poate explica parțial influența ieșită din comun pe care acest text, astăzi aproape de necitit, a exercitat-o decenii de-a rîndul asupra gîndirii urbanistice europene. Mai trebuie să observăm că ideea urbanizării planetare – de nedespărțit de integrarea unei naturi domesticite în spațiul locuit – apare deja în proiectul „orașului linear“ al lui Soria y Mata. Este conținută și în planul lui Cerdà pentru Barcelona și e reluată de Wright în versiunea *Broadacre City*[28]. Însă doar textul *Cartei de la Atena* o formulează explicit, confirmîndu-și astfel caracterul vizionar.

Viciul de fond al acestei concepții, cel care dă socoteală pentru criza semantică a locuirii urbane în societățile postindustriale, este că are pretenția totalității. Oricît ar fi de complex proiectul urban, el nu va putea concura cu complexitatea nesfîrșită a realității. Iar amenajrea antropică operează dintotdeauna o *selectare* și o *recompunere* a elementelor mediului fizic pentru a-l face adecvat locuirii. Și tocmai din această cauză se revelează criza urbanului ca o criză a limitei: odată abolită delimitarea teritorială, din aceeași mișcare, se pierde înțelesul locului.

În 1998, Consiliul European al Urbaniștilor a elaborat o *Nouă Cartă de la Atena*, pe care a revizuit-o complet și a republicat-o în 2003[29]. Faptul că, prin denumirea adoptată, documentul își afirmă simbolic rădăcinile comune cu moștenirea CIAM e important în sine, întrucît afirmă recunoașterea implicită a autorității acesteia. Nu mă voi opri asupra comparării celor două texte din ultimul deceniu și cu atît mai puțin asupra marcării diferențelor – importante – dintre *Carta* istorică și descendentele sale. Va fi de ajuns să constatăm, în treacăt, că nici în noul urbanism nu i se restituie în vreun fel grădinii locul cuvenit: cuvîntul nu apare nici o singură dată în textul *Noii Carte*. Ceea ce surprinde încă și mai mult e că nici spațiul verde nu mai constituie în sine obiectul preocupărilor

28 Utopia imaginată de Frank Lloyd Wright propunea, ce-i drept, o locuire urbană difuzată în teritoriu, însă modelul său este individualist la extrem și nu colectivist: în timp ce perimetrul orașului dispare, parcelele sînt în schimb foarte bine delimitate.

29 Grupul de lucru al *Noii Carte* e compus din V. D. Correia (coordonator), Virna Bussadori, Jed Griffiths, Thymio Papayannis et Jan Vogelij, cu contribuția lui Maro Evangelidou.

autorilor noului program urbanistic european. Se vorbește în termeni de mediu, de schimbări climatice, de impactul locuirii urbane asupra mediului natural și de optimizarea acestei relații. Chiar dacă e mai nunațată, atitudinea de fond față de prezența naturii în mediul urban rămîne igienic-utilitară, într-un spirit de instrumentalizare a naturii similar cu al vechii *Carte*. Astfel: „pădurile și zonele verzi vor fi mărite în interiorul și în jurul orașelor, pentru ca ele să-și poată juca importantul rol de curățire a aerului și de stabilizare a temperaturilor.“ Mai departe, în secțiunea intitulată „Natură, peisaj și spații libere urbane“, ni se atrage atenția asupra importanței de a păstra

> „un patrimoniu cultural și natural în stare bună (peisaje semnificative, situri arheologice, monumente, spațiu rural și vecinătăți tradiționale, parcuri, piețe și alte spații exterioare, mase de apă – lacuri, fluvii, mlaștini, litoraluri maritime, rezervații naturale)“.

Iar urbanismului i se dă sarcina de „a fi mai eficace în a proteja acest patrimoniu, și a produce condițiile creării de noi spații libere care vor da coerență țesuturilor urbane“[30].

În locul grădinii urbane absente, în textul *Noii Carte de la Atena* apare de acum cu drepturi depline, conceptul de peisaj. Astăzi, acesta face obiectul unor documente internaționale adoptate de zeci de țări[31] și adună la masa unor dezbateri internaționale sute de participanți reprezentînd o mare diversitate de profesii[32]. S-ar zice că, pe măsură ce peisajul – imaterial, dar bazat pe un suport fizic care se modifică în urma oricărei intervenții amenajatoare – devine o chestiune publică însușită unanim, grădina redevine un loc privat, ca și cînd momentul său de glorie s-ar fi consumat definitiv. După ce în secolul XVIII peisajul a fost inclus în compoziția grădinii engleze, odată cu dispariția programatică a delimitării originare din proiectul urban modernist, el se vede lansat pe o traiectorie spectaculoasă, la al cărei azimut se află în prezent.

Rămîne însă nerezolvată chestiunea definirii peisajului: în ciuda existenței unei definiții oficiale, statutată în *Convenția Europeană a Peisajului*[33], noțiunea își păstrează intacte polisemia și incertitudinile. Dificultățile pe care le ridică abordarea amenajării globale sub semnul acestui concept atotcuprinzător și versatil sînt derivate în mare măsură din existența (în limbile germanice, mai cu seamă) a celui de „al treilea sens“, conform căruia peisajul înseamnă și un ținut cu existență reală[34]. Pericolul cel mai mare, ai cărui germeni sînt conținuți în chiar textul *Convenției*, este ca prin reificare peisajul să-și rateze menirea de mare concept unificator al demersurilor amenajatoare, menire dată de uriașa sa capacitate de reprezentare.

Dificultățile sînt agravate și de refuzul de a asuma, pe de o parte, caracterul vizual definitoriu al peisajului[35], iar pe de altă parte, relația sa, în calitate de obiect estetic, cu grădina. Doar limpezirea acestor două zone de incertitudine conceptuală poate duce mai departe reflecția peisajeră și oferi șanse pentru conceptualizarea intervenției multiple care va configura peisajul locuirii de mîine.

Desprins de grădina care l-a introdus în cîmpul preocupărilor teoretice și practice ale amenajării spațiului locuit, peisajul va trebui să-și reafirme înrudirea horticolă și natura estetică, altminteri va continua să sufere de deficitul de determinare conceptuală care-l însoțește dintotdeauna, și care va sfîrși din a face din el încă o idee sterilizată prin reducerea la utilitar.

30 *Noua Cartă de la Atena*, capitolul 4: „Coerența mediului – ‘Input-output’ sau echilibrul bilanțurilor“.

31 *Convenția Europeană a Peisajului* a fost adoptată la Florența la 20 octombrie 2000 și a intrat în vigoare la 1 martie 2004. La 20 iunie 2007, *Convenția* era ratificată de 27 de state: Armenia, Belgia, Bulgaria, Cehia, Cipru, Croația, Danemarca, Finlanda, Franța, Irlanda, Italia, Letonia, Lituania, Luxemburg, Macedonia, Marea Britanie, Moldova, Norvegia, Olanda, Polonia, Portugalia, România, San Marino, Slovacia, Slovenia, Turcia, Ucraina. Era semnată, dar neratificată de încă 7 state: Azerbaidjan, Elveția, Grecia, Malta, Spania, Suedia, Ungaria. În noiembrie 2010, parlamentul suedez a votat în favoarea ratificării.

32 Cea de „A Șasea Reuniune a grupurilor de lucru pentru implementarea *Convenției Europene a Peisajului*“ a avut loc la Sibiu în septembrie 2007 și a reunit pentru două zile geografi, agronomi, sociologi, istorici, etnologi, arheologi, biologi, urbaniști, arhitecți, universitari, administratori și politicieni.

33 „Pentru scopurile prezentei convenții ’Peisaj’ desemnează o parte de teritoriu, percepută ca atare de populație, al cărui caracter este rezultatul acțiunii și interacțiunii factorilor naturali și/sau umani“. *Convenția Europeană a Peisajului*, I.1.a.

34 Cf *supra*, capitolul „Natura peisajului“.

35 Între diversele abordări care vizează, toate, intervenția în peisaj, o propunere metodologică ce pare să aibă un interes ieșit din comun este un sistem de studiu al peisajului, pus la punct de Terry O’Regan, pentru că pleacă de la caracterul vizual al peisajului și astfel face oficiul unui liant între foarte diferitele discipline care au impact asupra peisajului. Studiul a fost publicat sub titlul *A Guide to Undertaking a ‘Landscape Circle’ Study (in seven easy steps)*.

Budapesta, Ungaria. Cartierul Óbuda, remodelat între anii 1972-1979.
Cartierul de blocuri din panouri mari – „lame“ P+10 – a înlocuit un cartier de secol XVIII-XIX cu regim de înălțime de unul-două niveluri. Au fost demolate 6.200 de locuințe și s-au construit 12.246 apartamente. Spațiile verzi au înlocuit, la rîndul lor, grădinile private.

Budapesta, Ungaria. Cartierul Óbuda, remodelat între anii 1972-1979.
Șirurile de coloane ale anticului oraș roman Aquincum îndeplinesc acum funcția de mobilier urban în spațiul verde al pieței Flórián.

Paris, Franța. Grădinile Albert Kahn. 1893-1910, Albert Kahn.
Paradigma grădinii pentru delectare, cu întreg arsenalul vegetal și plastic pus în operă pentru realizarea unui „narativ“ estetic, supraviețuiește și în zilele noastre.

Risch, cantonul Zug, Elveția. Grădina peisageră, secolul XIX.
Răscumpărată de o companie de tehnică de calcul, proprietatea de la Risch, situată pe o peninsulă și cuprinzînd un castel medieval și grădină peisageră, adăpostește în prezent evenimente academice și întîlniri comerciale, nefiind deschisă publicului decît în rare ocazii. Lacul artificial este amenajat fără relație compozițională cu lacul Zug, care constituie fundalul peisajer al grădinii.

Coddenham, Suffolk, Anglia. Grădină privată, 1999 – prezent.
Ținînd de o locuință elisabetană cu structură din lemn (secolul XVI) clasată monument istoric, grădina (abandonată pînă recent) este creată în deceniul din urmă fiind întreținută și reinventată în permanență.

Coddenham, Suffolk, Anglia. Grădină privată, 1999 – prezent.
Deși de dimensiuni relativ mici, grădina creează iluzia nesfîrșirii cu ajutorul aceloraşi mijloace tehnice și de compoziție inventate în secolul XVIII: specularea topografiei, traseele sinuoase, ecranele de plantație.

Verbania Pallanza, Italia. Villa Taranto, grădina botanică,1931, Neil Boyd Watson Mc Eachern.
Cu toate că scopul dintîi al grădinilor botanice este de a aclimatiza şi colecționa cît mai multe specii de plante, unele dintre ele se configurează ca grădini de plăcere.

Verbania Pallanza, Italia. Villa Taranto, grădina botanică,1931, Neil Boyd Watson Mc Eachern.
Eclectică, grădina întemeiată de căpitanul scoțian contează astăzi ca una dintre grădinile celebre ale lumii. Grădina „italiană“ reprezintă doar un fragment din vasta compoziție jardinieră amplasată pe o pantă orientată spre est a țărmului lacului Maggiore.

Nantes, Franța. Grădina suspendată a Institutului de Studii Avansate, 2009.
Idiosincratica grădină de pe terasa unei clădiri terminate în 2009 este tributară compoziției arhitecturale a întregului; cu toate acestea, elementele de grădină peisageră sînt și aici evidente.

Nantes, Franța. Strada Pont-de-l'Arche-de-Mauves, 2009.
Spațiile urbane ca acesta, realizat la începutul anilor 2000, reproduc modelul corbusian al edificiilor izolate, răspîndite într-un spațiu verde nedefinit de limite și traversat de artere de circulație cu mare viteză.

Nantes, Franța. Spațiu verde, 2010.
Rutina amenajărilor peisagere presupune fixarea taluzurilor cu o plasă din sfoară de cînepă: pe măsură ce se consolidează vegetația și rădăcinile gazonului ajung să formeze o rețea de rezistență convenabilă, sfoara putrezește și „armătura" inițială este absorbită de organismul viu al plantației.

Nantes, Franța. Unitatea de locuit, 1953, Le Corbusier.
În mod oarecum ironic, terenul ocupat de unitatea de locuit este amenajat azi ca o mică grădină peisageră cu iaz și gazon și e înconjurată de un gard scund, dar lipsit de echivoc.

13. Panurbanism[1]

Democratizarea locuirii în spațiul cultural european, în parelel cu difuzarea orașelor în teritoriu sub formă de *urban sprawl*, se asociază cu dez-ierarhizarea progresivă a spațiilor urbane. Dispariția, pe de o parte, a limitelor așezărilor și a diferențelor de fond dintre urban și rural, absența, pe de altă parte, a locurilor de concentrare a semnificației locuirii, cum erau în mod tradițional (de pildă) *templul* și *agora*, duc la o carență de repere urbane care să individualizeze și să ritmeze desfășurarea spațială a locuirii.

Procesul de diluare a sensului spațiilor locuite este unul de lungă durată.[2] Pînă relativ recent, în Europa urbană la fel ca în orice teritoriu locuit, constituirea sensului locurilor se petrecea spontan, în condițiile permanentei prezențe a „referentului exterior“ întruchipat de divinitate.

> „Structurile religioase – temple, catedrale, moschei și piramide – au dominat timp îndelungat peisajul și imaginarul marilor orașe. Aceste edificii sugerau că orașul era și un loc sacru, conectat la forțele divine care controlează Universul“[3].

Pentru arta predispusă la auto-referențialitate care e arhitectura – constrînsă printr-un reflex mimetic comun oricărui gen de reprezentare și prin absența arhetipului natural să se întoarcă mereu, narcisistic, spre ea însăși în căutarea modelelor – ierarhia spațială tradițională a așezărilor a fost dintotdeauna determinată de proximitatea altarului. Templul ca loc de concentrare maximă a prezenței divine și agora (cuvînt care ține aici loc de palat princiar sau adminisitrativ, ori de parlament) ca loc de concentrare maximă a puterii lumești au constituit mereu repere relativ stabile pentru polarizarea majorității semnificațiilor legate de locuirea sedentară.

Disoluția sensului arhitectural și urban al așezărilor a fost amorsată, și ea, în Renaștere. Încă în Evul Mediu tîrziu, urmînd victoria decisivă a Bisericii romane

1 Termen vehiculat în cercurile academice de specialitate deja din anii 1990, desemnînd amenajarea în funcție de multiple sisteme de referință a unui mediu locuit difuz, incluzînd orașe vechi, dar și așezări rurale locuite în mod urban. Cf. de exemplu Amy Bingaman, Lise Sanders, and Rebecca Zorach, *Embodied utopia*, p. 175.

2 Dez-limitarea „orașului finit“ e în curs de mai bine de două secole, fiind declanșată de revoluția industrială. Pentru analiza fenomenului a se vedea de exemplu: Kenneth Frampton, *Modern Architecture*, p. 20 și următoarele.

3 Joel Kotkin, *The City*, p. xxi.

în multiplele sale războaie duse împotriva ereziilor (cathari, albigenzi etc.), clădirea bisericii ocupa în mod ostentativ locul central al așezărilor, funcționînd (din punct de vedere urbanistic dar și simbolic) ca pol social, religios și politic. Catedrala gotică, bunăoară, e rezultatul unui efort colosal, în egală măsură spiritual, financiar și tehnic, susținut vreme de secole de comunitățile care le-au ridicat, efort care a învestit aceste structuri edificate cu o forță simbolică intactă și azi, în ciuda slăbirii sensurilor originare care le-au dat naștere.

Lucrurile se schimbă însă odată cu relativizarea absolutului întruchipat de o religie dominantă și reprezentat de puterea lumească deținută prin drept divin. Chiar dacă nu e pus explicit sub semnul întrebării, „referentul exterior“ apare la Alberti supus unei rigori tehnice și estetice; creștinătatea edificiilor religioase pare un dat, chiar dacă modelul oferit pentru a le adăposti este unul păgîn – iar formularea este pe potrivă. În Cartea a VII-a din *De re ædificatoria*, care se intitulează „Înfrumusețarea edificiilor sacre“, această calitate a templelor apare de la sine înțeleasă:

> „Cine s-ar îndoi că templul este un edificiu religios?“

întreabă retoric Alberti, pentru a răspunde tot el:

> „El e astfel, mai ales, pentru că aici se celebrează cultul faptelor de grație și adorația forțelor superioare, binefăcătoare genului uman. Singură această pietate e o parte fundamentală a justiției; și cine, într-adevăr, ar refuza să admită că însăși justiția este în sine un dar al zeilor?“[4].

Aici, Alberti pare să dea glas, deja la mijlocul secolului XV, unei religiozități desprinse de unipolaritatea medievală. Iar atitudinea sa de profesionist e și ea detașată: adecvarea edificiului religios se rezumă la justețea arhitecturii sale. Iar faptul că vorbește nu de Dumnezeu ci de „zei“, proiectează discursul său mult înainte, într-o modernitate pentru care pluralitatea credințelor religioase este de ordinul locului comun.

În căutarea referentului pierdut

Odată cu „fragmentarea reprezentării“[5] arhitecturale, indusă în Europa occidentală (între altele) de subdivizarea sensului polarizator al unei religii dominante, slăbește puterea simbolică a elementelor care ierarhizează spațiul. Perioada istoriei arhitecturii care semnalează deja instalarea unor mutații de esență ale semnificației locuirii este secolul XVII „baroc“[6], marcat dintr-o parte de consolidarea Reformei creștinismului occidental și dintr-alta de ofensivele (și) arhitecturale ale Contrareformei. Spațiul bisericii, dar și cel urban, devin scenografice pentru a sluji ca fundal unei desfășurări spectaculare a religiei.

4 Citat cf. ediției franceze: *L'art d'édifier*, p. 318.

5 Dalibor Veselý, *Architecture in the Age of Divided Representation*.

6 Mai precis, este vorba de intervalul cuprins între ultimele decenii ale secolului XVI (manierist) și începutul secolului XVIII. *Ibid*., p. 176.

Tot în această perioadă de tranziție asistăm la „formarea și dezvoltarea științei moderne, la începuturile rolului ei dominant în cultură“[7].

Într-un asemenea climat cultural, fundamental deosebit de cel de pe vremea catedralelor, marile și numeroasele re-întemeieri ale Contrareformei nu mai izbutesc să producă decît manifeste arhitecturale, unde excesul de mijloace puse în joc nu va putea compensa carența de semnificație. Veselý arată cum divizarea reprezentării lumii – evidentă, de exemplu, în „dublul standard de adevăr care a devastat știința modernă și teologia“ – își află

> „prima manifestare clară în arhitectură prin distincția pe care o face Claude Perrault între frumusețea pozitivă și cea arbitrară, distincție care anunța tensiunile și conflictele de mai tîrziu dintre experiența bazată pe continuitatea tradiției și sistemele construite artificial“[8].

Revirimentul în materie de construcții reprezentative și polarizatoare, produs la sfîrșitul secolului XIX de inventarea stilurilor naționale în arhitectură, și care nu a ezitat să anexeze construcțiile bisericești proiectului identitar, semnalează mișcarea de înlocuire a unui mesaj universalist-creștin-transcendent cu unul naționalist-laic-terestru. Caracterul fundamental profan al acestui demers îl va face să rateze, din pornire, asocierea unui referent exterior puternic. Proiectul naționalist se definește,

> „conform lui Gellner, prin tensiunea care se creează între cultură și putere, pentru a stabili o relație de congruență între cultură și societatea politică“[9].

Paradoxal, în arhitectură, ancorarea în tradiție a stilurilor naționale nu atenuează cu nimic modernitatea care le caracterizează pe mai multe planuri. Bunăoară, expozițiile universale, al căror scop era „de a arăta unitatea spre care trebuia să tindă popoarele“[10], acordă un loc privilegiat realizărilor industriale care sînt expuse laolaltă cu întreaga recuzită de folclor reinterpretat în cheie modernă. Aici se cere însă marcată o diferență: dacă substratul folcloric este de maximă importanță în alchimia construcției identitare a țărilor est-europene abia scăpate din structurile imperiilor, unde „norodul“ este identificat ca esență a națiunilor pe cale de a se defini[11], în Occident, chipul stilizat al trecutului e lipsit de tonuri naționaliste. Însă, în afara acestei deosebiri de subtext, fondul fenomenului este identic. Purtate de elanul unei puternice încărcături ideologice, stilurile naționale rămîn doar unul dintre fragmentele reprezentării arhitecturale moderne; ele au coexistat pînă la un punct (fiind în multe privințe asemănătoare) cu numeroasele curente regrupate în cealaltă tabără ideologică a programelor arhitecturale și urbanistice din epocă, subsumabilă „modelului progresist“ al amenajării[12].

7 *Ibid.*

8 *Ibid*., p. 177.

9 Carmen Popescu, *Le style national roumain*, p. 16.

10 Iar acest program le făcea să fie „reflexia perfectă a raporturilor ecuației naționalismului care pune în relație economia, politica și cultura“, cf. *ibid*., p. 16.

11 Ernest Gellner, *Națiuni și naționalism*, pp. 90-91.

12 Modelul progresist este definit, în relativă opoziție, cu modelul culturalist (căruia-i putem de bună seamă asocia proiectul naționalist în arhitectură); categorii propuse de Choay în studiul introductiv al antologiei sale *Urbanisme, utopies et réalités*, pentru a circumscrie cele două curente majore de gîndire în urbanismul contemporan.

Spre deosebire de alte ideologii arhitecturale inventate la începutul secolului XX, avangarda istorică avea o vocație universalistă care explică în parte succesul pe care l-a cunoscut, incomparabil mai mare decît cel al altor încercări similare de a reinventa sensul mediului construit. Influența ideilor Mișcării Moderne s-a exercitat decenii de-a rîndul, reconfigurînd ireversibil spațiul urban al regiunilor industrializate.

În viziunea modernistă, referentul exterior necesar pentru a susține funcția de reprezentare (de ostentație sau nu) a arhitecturii, funcție ce-i condiționează (cel puțin în parte) adecvarea ca gen de artă cu un domeniu propriu de semnificare, nu va mai putea fi divinitatea – manifestă arhitectural prin medierea templelor unor confesiuni multiplicate într-o lume a diversității și fărîmițării identitare –, dar nici puterea politică, ipostaziată într-un organism statal fără chip, delocalizat din agora. În locul acestor instituții care au focalizat milenii de-a rîndul sensul „așezării“ pe un teritoriu anume, e propusă acum o umanitate abstractă care ar trebui să fie solidarizată de încrederea nețărmurită în progresul științific. Tipul de amenajare asociat acestei locuiri „raționale“ (sau „concepute științific“) sacrifică pe altarul progresului totalitatea tradițiilor locuirii, oferind în schimb doar o funcționalitate depersonalizată, reductivă și insuficientă[13].

În a doua jumătate a secolului XX, reproducerea pletorică, la scară planetară și în versiuni din ce în ce mai puțin susținute doctrinar, a noilor tipuri de ocupare a teritoriului prescrise de teoria orașului funcționalist a dus inevitabil la reconsiderarea modelului. Reducționismul și subțirimea semantică a esteticii mașinist-geometrice ajung să fie contestate încă din a doua jumătate a anilor 1960.

Poate cel mai elocvent critic al principiilor condensate în faimosul aforism al lui Mies „less is more“ este Robert Venturi. Într-o teorie insolită a arhitecturii derivată din activitatea sa didactică, și ale cărei ilustrări se regăsesc în edificiile pe care le realizează, Venturi se desparte de tradiția utilitară și estetizantă a CIAM, pe care însă n-o reneagă – atitudinea sa fiind și prin aceasta profund diferită de radicalismul avangardei istorice –, ci caută s-o reformuleze. Într-o serie de lucrări cîteodată aforistice, făcute să parafrazeze („less is a bore“) sau să ia în răspăr solemnitatea adeseori inconsistentă a moderniștilor, dar și sărăcia semantică a locuirii conforme doctrinei CIAM („more is no less“), el relansează dezbaterea asupra sensului arhitecturii, a frumosului, a ideii de spațiu urban[14].

13 Pentru o interpretare mai nuanțată a lui Le Corbusier, a unora dintre căutările teoretice și practice ale modernismului, precum și a posterității unora dintre ele, a se vedea Radu Ponta, „Strada interioară (nu) este o stradă“, în *ACUM 3*.

14 Cf. mai ales: *Complexity and Contradiction in Architecture*, *Learning from Las Vegas*, *Architecture as Signs and Systems*. Cu arhitectura, activitatea didactică, dar mai ales cu cărțile sale, Venturi a amorsat, în ultimele cinci decenii, explorările mai multor generații de arhitecți și urbaniști.

Însă încercările de „umanizare“ a proiectării arhitecturale și urbane, cum este cea teoretizată de Venturi, nu schimbă fundamental direcția în care evoluează amenajarea locuirii în era postindustrială. De altminteri, lucrul este asumat de el implicit prin ideea reabilitării „străzii mari“ – *Main Street*. Teoretician al unei estetici a banalului, Venturi se dovedește însă un vizionar prin aceea că încearcă să sistematizeze acele tendințe spontane ale locuirii care par să marcheze ireversibil chipul și asemănarea așezărilor noastre azi. „Hala decorată“ poate fi numele generic pentru edificiul ajuns la stadiul extrem de desemantizare, a cărui funcțiune trebuie să fie afișată pe un panou atîrnat de fațadă, așa cum „Rața“ este numele generic dat oricărei piese de „arhisculptură“ dispusă în teritoriu ca reper în exasperanta monotonie a mulțimii incomensurabile de „hale decorate“.

Există, desigur, studii urbane alternative cum sînt, de pildă, experimentele lui Raoul Bunschoten[15]. Acestea tratează orașul ca pe o parte de teritoriu dens construit și rezolvă probleme la scară locală, dar în context global; altfel spus, teritoriul este privit ca un oraș discontinuu, unde problemele de amenajare se pun în termeni de rețele și vecinătăți, respectiv de spații intermediare. Tipul acesta de abordare articulează și el ipoteza că urbanitatea și urbanismul au încetat a mai fi identice cu ele însele și cer să fie redefinite. Realitatea orașului s-a schimbat atît de mult față de ceea ce însemna în mod tradițional acest concept, încît cuvîntul poate fi considerat un „arhaism lexical“[16]. Limitele spațiului locuit nu mai pot fi prinse între reperele spațiului urban tradițional; priveliștea accesibilă omului și-a extins progresiv orizontul pînă la a deveni imaterială, desigur, în condițiile în care vederea este potențată de o mulțime de „proteze“ optice și, mai recent, electronice. Unitatea de măsură a teritoriului locuit tinde să devină continentul, iar conceptul său operațional, peisajul.

Antecedentele evoluțiilor actuale sînt numeroase. Citite în această cheie, fenomene aparent disparate, cum sînt apariția grădinii peisajere în secolul XVIII, proiectul orașului-grădină în cel următor și proliferarea spațiului verde nelimitat, amorf și ubicuu în secolul trecut capătă o congruență neașteptată, apărînd ca secvențe ale uneia și aceleiași evoluții.

Am văzut cum, atunci cînd rade toate amenajările jardiniere formale ale lui Vanburgh și întinde gazonul pînă la zidurile castelului Blenheim (pe care îl pune astfel în postura unui soi de enorm pavilion de grădină), Capability Brown desăvîrșește întoarcerea pe dos a principiului grădinii ca extindere arhitecturală a casei, dominant de la Renaștere pînă atunci. Inversînd în acest mod perspectiva, făcînd construcțiile să apară ca elemente de interes într-un mediu natural în întregime amenajat, el realizează, pe de o parte, ipostazierea cea mai abstractă a grădinii ca reprezentare a naturii arti(fici)alizate. Pe de altă parte, din aceeași mișcare, Brown transpune edificiul într-o condiție de „obiect construit“ amplasabil după rațiuni de compoziție, iar grădina (imaginată ca nesfîrșită) în cea de univers estetizat. Viziunea lui Brown își devansează cu mult epoca și va fi edulcorată după moartea sa. Dar paradigma grădinii reformulate peisajer, care fusese dezvoltată de-a lungul mai multor generații, și pe care Capability Brown a explorat-o pînă la limitele artificiului estetic, va dura: de acum, peisajul care conține grădina și e conținut de aceasta va fi nelipsit din orice amenajare horticolă.

15 Relatate amănunțit în lucrarea *Urban Flotsam*.

16 A se vedea Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, mai ales partea intitulată „L'urbain“.

Fețe ale modernității

Cînd inventează orașul-grădină, Ebenezer Howard și după el Richard Unwin fac o tentativă de a recombina ideea de grădină peisajeră cu cea de grădină publică. Însă, dependent de rețeaua de cale ferată și planificat pînă în detaliu, orașul grădină este în fond doar versiunea „verde“ a proiectului modern (chiar dacă, evident, nu modernist) vizînd amenajarea locuirii urbane, pe cale de a induce o mutație fără precedent în istoria orașului. De loc paradoxal, această modernitate disimulată în paseism a avut succes: mai puțin vizibile decît manifestările modelului progresist, suburbiile verzi ale orașelor – dezvoltate mai întîi în America de Nord, apoi în metropolele Europei continentale, dar și în Japonia sau Australia – descind fără excepție din utopia teoretizată de Howard[17] și contribuie la destructurarea așezărilor tradiționale, la fel de mult ca marile ansambluri moderniste.

Le Corbusier, al cărui notoriu *Plan Voisin* pentru Paris este ilustrarea extremă a doctrinelor expuse în textul *Cartei de la Atena*, mătura dintr-o mișcare de pe planșeta de desen, împreună cu totalitatea spațiilor urbane de convivialitate, și întreaga tradiție multimilenară a grădinăritului, prin enunțarea spațiului verde neparcelat și dedicat exclusiv prescriselor activități igienice și de recreație organizată. În ciuda brutalității acestui gest, datorat radicalismului propriu avangardei în general și lui Le Corbusier în particular, este vorba în fond de încă un pas făcut pe direcția trasată încă de Alberti, care concepuse grădina ca extensie arhitecturală a casei. Numai că acest pas încearcă să treacă peste un prag de netrecut, întrucît ar transfera convenția artistică în registrul realității de fiecare zi. În timp ce, în cazul grădinii peisajere, este vorba de *iluzia* nemărginirii amenajate, realizată printr-un demers metaforic similar cu cel cu care operează convenția teatrală sau cea poetică, spațiul verde în care apar izolat unitățile de locuit, administrative, de producție sau comerciale ale lui Le Corbusier, pretinde a amenaja efectiv nemărginirea *reală*.

Ne-realizarea Planului *Voisin* nu a împiedicat punerea în operă decenii de-a rîndul a unor întruchipări mai mult sau mai puțin elaborate ale spațiului verde (enunțat doctrinar în *Carta de la Atena*), cu rezultatul știut: spațiile verzi moderniste, pentru că nu însemnau nimic, au sfîrșit de multe ori prin a fi reamenajate ca

17 Joel Kotkin, *op. cit*., p. 116.

grădini, degradate ca spații reziduale, sau aglomerate cu funcțiuni improvizate (cotețe pentru animale, locuri de parcare, gherete etc.), rămînînd simple rezerve de teren liber. Anularea distanței esențiale dintre adevărul artistic și cel terestru, în lipsa căreia nu poate exista artă, a făcut (cum era de așteptat) ca spațiul verde amenajat – care, în absența delimitării sale de restul teritoriului, nu avea cum să mai fie grădină – să tindă a se dizolva în teritoriu, chiar dacă expresia, desemnînd azi orice tip de amenajare vegetală în spațiul urban, persistă în limbajul curent.

Unul dintre proiectele asumat post-moderniste, și aclamate ca rupînd în sfîrșit cu anchilozatele precepte ale avangardei (devenită între timp istorică), este cel al parcului La Villette de la Paris, semnat de Bernard Tschumi. Vizionar, acesta reia, cu ironia programatică a arhitecturii teoretizate din anii 1970[18], temele tradiționale ale grădinii, integrînd însă, consecvent cu eclectismul post-modernist (nu mai puțin programatic), elemente ale proiectului modernist. Întinderea de gazon punctată pe alocuri cu pîlcuri de arbori face trimitere la grădina engleză (în versiunea ei tîrzie de grădină-publică-continentală), dar, în același timp, prin parcursurile rectilinii, care sînt mai mult traversări decît alei, seamănă cu un spațiu verde bine îngrijit. Canalul Ourcq aduce cu marele canal din grădina franceză, iar Geoda cu o extravaganță oarecare. Însă prezența cea mai sugestivă o constituie seria de *folies*, numite astfel de Tschumi însuși: o rețea de pavilioane metalice roșii, ostentativ contemporane, totuși fără îndoială ancorate în tradiție. Arhitectura lor sugerează clădiri industriale reciclate, o aluzie la abatoarele care se aflaseră cîndva aici. Prin sinteza propusă de Tschumi, avem în față prefigurarea urbanizării difuze a prezentului: o metaforă a erei post-urbane, realizată în cea mai bună tradiție a artei grădinăritului.

În același timp, amenajări precum cea din parcul La Villette restabilesc în mod salutar diferența dintre înăuntru și afară. Chiar dacă amenajarea globală e în plină desfășurare, iar reflexul estetizării teritoriului locuit e mai puternic ca oricînd, utopia modernistă a uniformizării lumii pe baza unui canon estetic unic e deocamdată lăsată deoparte.

Parcul de distracții global - de la agora la tiribombă

O viziune schematizată a viitorului locuirii postindustriale ar oferi, așadar, imaginea unei planete urbanizate difuz și confuz, unde locurile de concentrare a semnificației sînt înlocuite de extravaganțe arhitecturale mai vechi și mai noi. În afara producțiilor *starhitecților* zilei, în această categorie se încadrează și noile

18 Bernard Tschumi cîștigă concursul pentru parcul La Villette în 1982. Conform relatării lui Françoise Choay care a fost membră a juriului de concurs, proiectul cîștigător a preluat în faza a doua cîteva dintre ideile de bază ale proiectului clasat pe locul secund, semnat de Rem Koolhaas, pe care ea îl susținuse împotriva proiectului lui Tschumi. Koolhaas a consimțit mai tîrziu să permită reproducerea unei planșe a proiectului său de concurs pentru La Villette pe supracoperta primei ediții a lucrării coordonate de Pierre Merlin și Françoise Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*.

turnuri de birouri, dar și orașele vechi preluate de circuitul industriei turistice, împreună cu marile monumente ale patrimoniului mondial, văduvite de sensul și contextul lor originar. Lumea locuită tinde să devină un fel de suburbie globală; o *panurbie* aflată într-o relație întîmplătoare cu (fostele) centre urbane diseminate în teritoriu, necesitînd articularea unei discipline de sine stătătoare care să-i regleze evoluția: panurbanismul. Polimorfă și schimbătoare, locuirea reticulată și dez-ierarhizată ce capătă materialitate prin panurbanizarea planetei se configurează întru cîtva după chipul singurului „loc“ unde uniformitatea prin diversitate pare să se realizeze fără rest, care este ciberspațiul. Aici, în acest model „electro-telematic“[19] de locuire virtuală, se desăvîrșește echivalarea sensurilor locurilor. În timp ce amenajarea oferă un adăpost în sfîrșit satisfăcător față de amenințările venite din afară, odată cu ea apare o nouă dificultate, pe măsura anvergurii sale planetare. Absența reperelor spațiale puternice, generată de dispariția orașelor propriu-zise, ne face vulnerabili într-alt fel. Cînd deosebirea dintre substanța tradițională a locului și amuzamentul facil – adică dintre agora și tiribombă – nu mai e de la sine înțeleasă, e pusă în joc însăși dimensiunea antropologică a locuirii. Și tocmai în reușita de a negocia această evoluție se află miza unui panurbanism eficace[20].

În deceniile din urmă, remediul la criza de semnificare a arhitecturii este căutat în reflexivitatea filosofiei structuraliste (de pildă prin consistente încercări de a aplica semiotica la arhitectură) și post-structuraliste (bunăoară curentul deconstructivist). Repetatele tentative de a găsi puncte de sprijin pentru formele amenajării în reflecția exterioară domeniului propriu arhitecturii și urbanismului nu au izbutit decît să adîncească și mai mult autoreferențialitea care le caracterizează generic. Astfel,

> „textul derridean se îndeletnicește să închidă semnul asupra lui-însuși. Asta nu se poate face decît cu prețul unei trunchieri [... care] privează semnul de scara sa, [...] adică de ceea ce-l leagă de existența lumii, pentru a-l face un mic capriciu închis asupra lui însuși. O insulă, dar fără mare“[21].

Într-o carte care pregătește manifestele sale anticontextualiste (textuale și construite)[22], după o istorie critică a cartierului de loisir newyorkez de pe Long Beach, Rem Koolhaas asociază arhitectura metropolei americane cu aceea – jucăușă, senzaționalistă și superficială – a construcțiilor de bîlci. Conotația este similară în ambele cazuri, iar formele, la rîndul lor, similare implicit. Mesajul orașului – parc de distracții – este al unei (iluzorii) vieți lipsite de griji

19 Expresie inventată de Choay.

20 Cincinat Sfințescu propune termenul de „superurbanism“ pentru abordarea teritorială a locuirii (*Urbanistică generală*, vol. I, pp. 354 și următoarele). Dacă în anul 1933 era firesc ca viziunea sa să fie încă determinată de iluzia scientistă a omnipotenței urbanismului, o atitudine similară în 2010 ar fi de nesusținut. Și din acest motiv, „panurbanism“ reprezintă azi o sintagmă mai potrivită pentru desemnarea preocupărilor globale de reglare a problemelor locuirii, azi predominant urbane.

21 Augustin Berque, *Écoumène*, p. 30.

22 *Delirious New York.*

într-un cadru scenografic de *loisir* și surescitare. Teza lui Koolhaas e însoțită de o demonstrație consistentă și convingătoare și nu a rămas fără replică în încercările de a decoda semantic urbanul deceniilor de locuire postindustrială. Însă autorul nu ajunge în această lucrare să facă apologia stării de fapt, cum face de pildă în *S, M, L, XL*, sau în manifestările sale publice. Reputația sa discutată și discutabilă a asociat numelui său calificative ca: „rece, indiferent cinic, rău, genial, provocator, codoș, fin strateg și lipsit de tehnică“[23].

Mesajul batjocoritor-apocaliptic al lui Koolhaas nu trece neluat în seamă. În *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, autorii teoretizează spațiul urban plecînd de la aceeași metaforă a parcului de distracții, un spațiu în care grijile vieții de fiecare zi și timpul chiar sînt ocultate de mulțimea participanților la trafic și de stridența spațiului amenajat. Volumul, cum o sugerează și titlul, ia act de starea de fapt ca de o fatalitate: „moartea orașului și stăpînirea urbanului“ (pentru a relua titlul unui articol de Françoise Choay)[24]. Iar urbanul e analizat prin modurile în care petrecerea timpului liber invadează spațiul public (real și mediatic). Tonul general este resemnat și ar putea fi rezumat în titlul unuia dintre articole: „a ne plictisi împreună – de la divertisment la lîncezeală“[25].

Bunăoară, în „Agora revisitée“, Pierre Barrette stabilește o corespondență între comunicarea tradițională (al cărei loc generic este agora) și produsele media contemporane furnizate prin emisiunile de știri televizate. În urma unei analize statistice, el conchide că „lumea de fapt-diversifică“,[26] fiind redusă la o relație (tele)mediată de la „mediatorul – justițiar“ la „cetățeanul – consumator“[27]. Este o interpretare care, pe baza modului de viață urban împărtășit de un număr statistic semnificativ de membri ai societăților postindustriale, are ca referent un univers amenajat (artificializat) în întregime.

Articolul semnat de Thierry Bardini pune considerațiile lui Koolhaas în centrul propriilor comentarii[28]. După el, acesta

> „se întreabă cum ar putea un artist, un filosof, un om de știință, un arhitect să-și asume după Auschwitz și Hiroshima monstruozitatea *necesară* a creației sale, știind că am trecut de la producția industrială de cadavre, identificată ca atare de Heidegger, la cea de creație a noilor ființe vii: *golemuri* genetice (pleonasmul epocii)“[29]?

Asocierea, apoi, dintre *junkspace* – neologismul lui Koolhaas pentru a desemna produsele arhitecturii și urbanismului postindustrial, lumea artificializată extrem

23 Charles Perraton, Étienne Paquette, Pierre Barrette, coordonatori, *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, p. 117.

24 „La mort de la ville et le règne de l'urbain“, în *Pour une anthropologie de l'espace*.

25 „S'ennuyer ensemble – Du divertissement au désoeuvrement“, în *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, p. 143.

26 *Ibid*., p. 53.

27 *Ibid*., p. 57.

28 „Sous les décombres de l'espace public [sub dărîmăturile spațiului public]“, în *ibid*., pp. 117-142

29 *Ibid*., p. 136.

și ireversibil – și ingineria genetică în chip de demers alchimic actual vizînd (iarăși) realizarea vieții artificiale, îl face pe autor să califice arhitectura lui Rem Koolhaas drept „retroviralã“, în măsura în care

> „conceptul său matur de *junkspace* nu va fi niciodată atît de bine înțeles ca atunci cînd e pus în relație cu prezența lui *junk* în chiar miezul fiecărei celule [...] a moleculei de ADN“[30].

Iată, *machine à habiter* s-a stricat iremediabil, iar lucidul Koolhaas își asumă sarcina ingrată de a construi rable, din moment ce aceasta e lumea rablagită în care trăim.

Delirul filozofard al discursului arhitectural teoretic și construit al ultimilor treizeci de ani este de acum un dat, laolaltă cu celelalte componente ale mediului antropizat. Numai că lumea pe care o locuim are aceeași complexitate nesfîrșită ce o caracterizează dintotdeauna. Ceea ce s-a schimbat treptat, odată cu modernitatea, este reprezentarea ei. Deși imaginea azi dominantă a lumii nu este monolitică, ea se poate considera uniformă prin aceea că se poate asimila cu un peisaj virtual nesfîrșit, pe care-l putem manipula după voie, cu condiția să fim conectați la ciberspațiu.

În asemenea context reflexiv, panurbanismul invocat mai devreme se revelează mai curînd ca un super-panurbanism: lumea antropică pe care trebuie să o abordeze nu poate constitui decît obiectul unei super-discipline sincretice, al cărui concept central ar putea fi, *faute de mieux*, peisajul.

Universul omogen - nelimitarea ca atare

Așa cum am arătat, mai ales, în teoria anglosaxonă a peisajului, „landscape“ e folosit și cu un al treilea sens – cel de ținut, teritoriu – iar argumentele puse în joc pentru motivarea interesului contemporan pentru peisaj nu se rezumă nici pe departe la domeniul estetic. Lucrul nici nu ar putea fi altminteri, din moment ce locuirea – felul omului de a exista într-un teritoriu – include întreg registrul de experiențe corporale și culturale, individuale și colective care țin de ființarea umană. De aceea, pentru a evita pericolele estetizării excesive, sînt necesare distincții clare între domeniile (diferite, chiar dacă interconectate) de abordare a mediului subsumat azi ideii de peisaj. Asumarea evidenței – că reunirea tuturor elementelor care compun peisajul este cu putință *doar* în planul (vizual al) priveliștii (cît cuprinzi cu ochii) ca obiect estetic – este o premisă inconturnabilă pentru orice fel de abordare punctuală.

Iluzia frumuseții care acoperă pămîntul pînă la orizont, așa cum se realizează iar și iar în grădina engleză, e un efect obținut în interiorul și cu mijloacele convenției artistice dintotdeauna. Este vorba de a propune unui public în cunoștință de cauză un „adevăr artistic“.

30 *Ibid*., p. 141.

În schimb, spațiul verde global tinde să devină o rețea planetară reală în ale cărei noduri se găsesc grădini și parcuri, scuaruri urbane și aliniamente de arbori, păduri plantate și virgine, rezervații naturale și terenuri agricole. Interstițiul dintre acestea – amenajat sau nu – este antropizat prin filtrul estetic de percepție peisajeră a ansamblului componentelor mediului locuit. Totul pare a se supune unui „proiect“ de amenajare integrală – în registru vizual – a teritoriului. O atare viziune proiectivă apare ca moment firesc al unui proces aflat în descendența istoriei europene a grădinăritului, și totodată congruent cu reflexul arhaic de delimitare a teritoriului locuit. Însă punerea sa în operă tinde să obnubileze distincția dintre realitate și „adevărul artistic“, așa cum o demonstrează cu prisosință proiectarea reticulată a teritoriului, pe de o parte, realizarea de obiecte autonome de arhitectură, pe de alta. Starea aceasta de fapt prezintă două trăsături alarmante:

i. În primul rînd, un teritoriu amenajat în toate detaliile sale ar fi ceea ce mediul natural nu este niciodată: întru totul *previzibil*. Implicit, el ar deveni și plicticos. Arhitectura de ostentație a ultimelor decenii susține această afirmație, întrucît produsele sale îndeplinesc rolul unor *eye-catcher* într-o grădină peisajeră: capete de perspectivă, puncte de interes, reamintire periodică a faptului că ne aflăm într-un mediu antropizat, unde controlul asupra teritoriului garantează siguranța locuirii. De aceea, cele mai faimoase lucrări ale *starhitecților* de azi, dar și zgîrie-norii înnoitelor metropole asiatice arată (și funcționează) ca niște *follies*, extravaganțe într-o grădină planetară, răspunzînd monstruos nevoii enorme de stimulare vizuală într-un mediu perceput ca omogen. Însă ele nu vor putea niciodată astîmpăra îndeajuns setea de neprevăzut, fiind condamnate a rămîne exemplarele mai mult sau mai puțin reușite ale acestei monotonii a originalității, părînd „să fie concepute în întregime din capriciu și să aibă prea puțin de-a face cu imaginația“[31]. Lipsa de măsură a acestor obiecte este invers proporțională cu încărcătura lor simbolică. În lipsa referentului exterior, succesul lor semantic este minimal, tot așa cum popularul pitic multicolor de grădină este o încercare edulcorată de a invoca „geniul locului“, întruchipat cîndva, între alte chipuri, de invizibilul dar atît de prezentul pitic – spiriduș al mitologiilor nordice[32].

ii. În al doilea rînd, orice proiect estetic funcționează între limitele convenției artistice specifice genului, fie că e vorba de arhitectură, teatru, poezie sau pictură. Cît timp experiența artistică se desfășoară între limitele spațiului său convențional (oraș, teatru, carte ori galerie), mecanismul metaforelor, schema de compoziție, mesajul care se configurează în sensul „minciunii“ wildeene au doar un impact indirect asupra realității, mediat de reminiscențele emoționale declanșate de reușita actului artistic. Scăpată în afara limitelor și convențiilor spațiului potrivit, metafora (deformatoare pentru că e un instrument de reprezentare) va deveni fatalmente ineficace pentru modelarea realității infinite a locuirii. Eșecul de a consemna metafora la locul ei cuvenit a prilejuit nu o dată disfuncții tragice, întotdeauna situate în zona tenebroasă a istoriei europene. Chiar dacă arhitectura și urbanismul zilelor noastre dau deseori impresia că transformă amenajarea teritoriului locuit în scenografie, ele nu au cum să-i impună lumii o realitate scenică.

Însă tendința – în prezent, pare-se, irepresibilă – de a „estetiza“ întreg mediul locuit e asociată cu mișcări divergente care fac ca amenințările formulate mai sus să rămînă fragmentare.

Cum peisajul ca obiect estetic rezultă din totalitatea perceptibilă a mediului pe care-l locuim, dar devine vizibil doar prin filtrul artializării, nu e indiferent cum parcurgem acest du-te-vino mental. Putem, cum destule lucrări inginerești o atestă în zilele noastre, să intervenim în mediul fizic atenți la efectul peisajer al amenajării, pre-văzînd oarecum peisajul care va rezulta. Pe de altă parte, putem re-învăța să vedem frumosul unor amenajări în care nu a existat inițial nici o intenție estetică, așa cum am făcut dintotdeauna și cu peisajul, și cum anticipează Alain Roger.

Însă o astfel de evoluție, în urma căreia am învăța să găsim frumoase peisajele desfigurate de autostrăzi, sau cîmpurile presărate cu generatoare eoliene de electricitate[33], este problematică. Augustin Berque consideră că teza conform căreia acest tip de frumusețe nou-inventată „a marilor ansambluri, parcări, linii de înaltă tensiune“ ține de „un metabasism de salon, încărcat de rea-credință“, pentru că

> „arată o confuzie deplorabilă între cantitativ și calitativ, [între] iterarea serială a obiectelor identice într-un spațiu abstract și singularitatea locurilor în istoria unui loc concret“[34].

Critica lui Berque e reluată și dusă mai departe în *La pensée paysagère. Aici, el* identifică deprinderea occidentală de a reifica planeta, de a o considera ceva consumabil, ca sursa reproducerii urîțeniei peisajelor postindustriale. Însă modul – corect, cred – în care el vede rezolvarea problemei „nu într-o *respingere* a modernității, ci într-o *depășire* a sa“[35], se oprește la nivelul metaforic al discursului.

31 Joseph Rykwert, *The Necessity of Artifice*, p. 12.

32 Numit *korrigan* în legendele celtice sau *elf* în cele scandinave, piticul nordic e o ipostază a reprezentării spiritului locurilor, corespunzînd întrucîtva nimfelor din tradiția mediteraneană.

33 *Court traité du paysage*, mai cu seamă p.141 și următoarele.

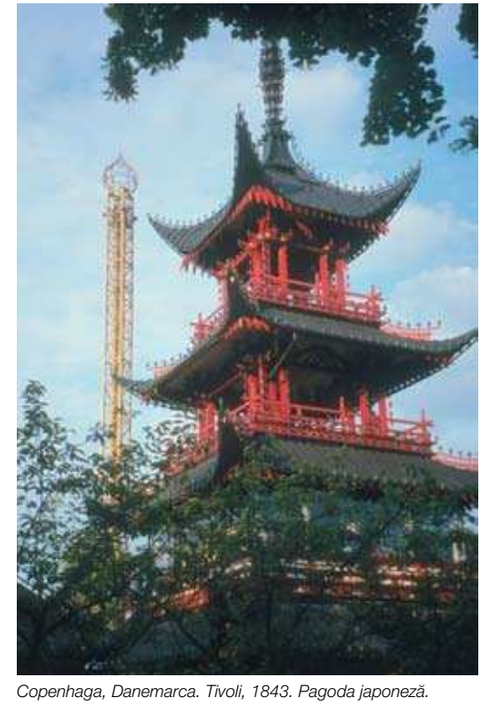
34 *Écoumène*, p. 219, nota 13.

35 Subcapitolul 15.

Ticino, Italia, 2008.
Suburbiile insignifiante arhitectural şi supraîncărcate cu semne comerciale, creînd un peisaj urban puţin diferenţiat din punct de vedere semantic, au devenit azi omniprezente, consfinţind proliferarea modelului „Main Street" teoretizat de Robert Venturi în Learning from Las Vegas.

Köln, Germania. Domul, 1248 – 1880. Foto Ştefan Sîrbu.
Deşi împresurată de mase de arhitectură mai recentă, catedrala este şi azi silueta dominantă a oraşului.

Londra, Anglia. Kew gardens, Pagoda, 1762, William Chambers.
Chinezăriile reprezintă doar una dintre categoriile de eye-catchers din grădinile peisajere. Amplasate pentru a crea puncte de reper vizual în locuri de inflexiune a parcursului jardinier, adeseori pentru a susţine un adevărat „narativ" etic sau estetic, pavilioanele de grădină răspundeau întotdeauna şi unor funcţiuni obişnuite. Turnul belvedere de la Kew este deghizat în templu chinezesc.



Copenhaga, Danemarca. Tivoli, 1843. Pagoda japoneză.
Dimpotrivă, omologul danez al pagodei (odinioară chinezeşti) este un restaurant deghizat în atracţie de bîlci care le oferă vizitatorilor mîncare japoneză.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
Tema pavilionului de grădină este reluată de Tschumi în dubla sa ipostază de eye-catcher – reper spațial – și de amenajare arhitecturală funcțională. Însă pavilioanele sale – folies – dobîndesc un strat suplimentar de semnificație prin aceea că evocă instalațiile industriale ale abatoarelor care au stat cîndva pe locul parcului de azi.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
Caracterul sincretic al amenajărilor lui Tschumi se constituie prin suprapunerea unei întregi tradiții a grădinăritului european (inclusiv tentațiile sale exotice) peste gustul arhitectural sofisticat şi oarecum ostenit al postindustrialismului.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
Cu un aer de ruină industrială, seria de folii nu duce lipsă de o anumită melancolie, care a însoțit grădina europeană de-a lungul istoriei sale moderne.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
În mod neașteptat, caruselul parizian face casă bună cu restul grădinii; decorația sa evocă romanele lui Jules Verne.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
Expresiile de epocă tîrzie sînt asumate explicit prin mai multe detalii ale amenajării grădinărești.

Paris, Franța. Parc de La Villette, 1984-1987, Bernard Tschumi.
Exotismul grădinii de bambuși este tot atît de afectat ca acela al pagodelor – chinezării din secolele XVII – XVIII.

Port du Bec, Franța, 2010.
Peisajul generatoarelor eoliene tinde să devină unul obișnuit. Rămîne de văzut, dacă el va deveni și „frumos” prin „artializare in visu”, cum presupune Alain Roger.

Ptuj, Slovenia, 2008.
Amenajare vernaculară: ornamentul minor de grădină – casă de pitici sau de pisici – îndeplinește aceeași funcțiune semantică imemorială – imaginea unei lumi controlate, sigure și ordonate.

14. Piticul din grădină

> „L'homme vit et se meurt dans ce qu'il voit, mais ne voit que ce qu'il songe."[1]

Omul trăiește și moare în lumea pe care o vede, dar nu vede decît ceea ce visează. Și amenajează mediul în care trăiește (locuind) la fel, după chipul locurilor văzute „ca-n vis" – adică imaginate. Aceste idei-imagini, reprezentări de matrice primordiale spre care tind amenajările spațiului, sînt de fiecare dată determinate cultural, dar au toate în comun năzuința către o anumită măsură și ordine[2].

În societățile postindustriale, expresia „ordinii arhitecturale" se traduce (datorită formidabilelor proteze tehnice de care dispunem) printr-o spațialitate percepută și trăită nu aidoma cu locuri visate sau legendare, ci după vizualizările ei digitale. Pe de o parte, arhitectura pusă în operă tinde să imite simulările 3D ale proiectelor realizate cu ajutorul programelor de calculator specializate: suprafețe impecabile placate cu metal, piatră sau material plastic, prelucrate cu unelte ultraperformante, care nu mai au textură și nu mai știu să înregistreze trecerea timpului. Pe de altă parte, urbanul tinde să ia chipul peisajelor sintetizate pentru scenografia filmelor de ficțiune. Lumea locuită se confundă cu reprezentarea ei, care e imaginea omogenă a unui spațiu fără vîrstă, așadar fără memorie. Iar acestui spațiu abstractizat îi este asociat un timp (numit în jargonul cibernautic „timp real") care tinde, și el, să fie perceput ca un prezent continuu.

Andrei Pleșu consideră

> „curios că spațiul – formînd împreună cu timpul o atît de comună pereche metafizică [...] nu intră în repertoriul obișnuit al temelor de conversație. De ce, într-adevăr, vorbim cu atîta ușurință despre imperceptibila trecere a anilor și nu vorbim nici o dată despre ceea ce parvine nemijlocit simțurilor noastre cînd privim pe fereastră?"

Una dintre explicații ar fi că

> „în spațiu sînt oricînd posibile reîntoarcerile. Nu și în timp"[3].

1 Formularea îi aparține lui Paul Valéry și e citată la începutul studiului lui Andrei Pleșu: „Spațiul plastic sau despre forma presupusă a lumii" în *Călătorie în lumea formelor*, p. 57.

2 Într-o implicită asociere cu ideea aristotelică de frumos.

3 *Ibid*.

Privind dinspre arhitectură (o meserie mai practică decît filosofia), s-ar mai putea spune că asupra spațiului, spre deosebire de timp, putem interveni amenajîndu-l, învestindu-l cu sensuri. Timpul rămîne (chiar și *faute de mieux*) subiectul predilect al speculației, pe cînd spațiul pare abordabil direct, prin intervenții arhitecturale. Amenajările vor ținti, pe lîngă obținerea unor echipamente necesare locuirii, realizarea unor spații care să și „comunice" adecvarea la locuire, printr-o expresie formală pe care să o găsim „frumoasă".

Pentru Spengler, Frobenius, Riegl sau Worringer „spațiul nu este atît produsul *construit* al unei culturi, cît *prototipul* ei". Nu putem decît să ne alăturăm poziției lui Pleșu care, spre deosebire de ei, susține că

> „dimpotrivă, cultura este creatoare de viziune. [...] pentru noi, cultura este aceea care determină și consacră un anumit simbol spațial. Acest simbol nu e dat ci construit, etapă cu etapă, prin tatonări succesive, menite să furnizeze în cele din urmă expresia cea mai plenară a ceea ce o cultură vrea să fie"[4].

Însă dacă admitem că în „reunirea trecutului cu prezentul, contemporaneitatea timpurilor, a stilurilor, a raselor, a claselor" se află „originea, calitatea propriu-zis umană a existenței" cum afirmă Gadamer, atunci trebuie să acceptăm și consecința acestei afirmații:

> „Ceea ce ne distinge [de celelalte viețuitoare] este [...] privirea radioasă a Mnemosinei, a muzei păstrării în minte și a stăruinței"[5].

Iar simbolurile spațiale ale prezentului neagă tocmai durata; tot așa cum neagă și spațialitatea corporală în beneficiul uneia arbitrare, născute din ușurința cu care ne-am obișnuit să reprezentăm depărtarea, și care ne face să luăm *imaginea* infinitului drept infinitul însuși.

Am văzut cum

> „infinitul tridimensional e un simbol pe care Renașterea l-a consacrat, dar căruia evul de mijloc, nu mai puțin reprezentativ pentru cultura apusului, nu-i acordă mare însemnătate și căruia civilizația contemporană îi aduce serioase amendamente"[6].

Într-adevăr, după ce euforia pricinuită de tehnica de reprezentare, prin care corpurile puteau fi situate într-un spațiu plat, iluzoric tridimensional a dus la generalizarea reprezentării perspective liniare, astăzi, în continuitatea aceluiași proces de abstractizare a percepției spațiale, generalizarea „spațiului virtual" face să fie pusă sub semnul întrebării însăși corporalitatea noastră[7].

4 *Ibid*., p. 61.

5 Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 118.

6 Andrei Pleșu, „Spațiul plastic sau despre forma presupusă a lumii" în *Călătorie în lumea formelor*, p. 62.

7 „Decorporalizarea" modului nostru de a locui în „era electro-telematică" este una dintre temele de predilecție într-o serie de analize recente dedicate de Choay evoluției formelor urbane în ultimele decenii. Cf. mai ales *Pour une anthropologie de l'espace*.

Tendința actuală de „virtualizare“ a spațiului locuit nu este nouă numai prin mijloacele tehnice puse în joc și prin anvergura sa planetară. Toate evenimentele arhitecturale și urbanistice – despre care dau seamă pe un ton triumfal publicațiile actualității în domeniu, sau pe un ton îngrijorat analizele critice care discută evoluția locuirii urbane în context social, economic și ecologic – se subsumează generalizării tendinței de însușire vizuală, estetizantă a lumii. Fie că e vorba de arhisculptură sau de campaniile de conservare a peisajului, de impasul ecologic sau de cultul patrimonial, toate arată spre ceea ce azi e cu adevărat fără precedent și poate pune pe bună dreptate sub semnul întrebării adecvarea locuirii postindustriale: progresiva estompare a distincției dintre lume și reprezentarea ei.

Declinul minciunii

Aici este locul să reluăm ideea centrală a eseului lui Oscar Wilde[8], la care m-am referit chiar la-nceput. Schimbînd ceea ce e de schimbat, s-ar putea spune că manifestul scris sub formă de dialog acum mai bine de un secol este mai actual azi ca oricînd. Avertismentul acestui text a rămas în tot acest timp neluat în seamă. Iar azi, miza nu mai este puterea expresivă a artei, a cărei estompare o deplîngea Wilde, văzînd cum cîștigă teren un realism frust; este pusă la îndoială expresia artistică însăși. Nu fățiș – relevanța culturală a artei nu ar putea fi contestată decît laolaltă cu condiția umană –, ci subversiv, prin suprimarea diferenței dintre reprezentare și lucrul reprezentat, altfel spus, prin anularea distanției (indispensabile) dintre convenție artistică și realitate.

Citit în această cheie, *Declinul minciunii* prevestește generalizarea confuziei asupra căreia atrage atenția pictura lui Magritte, *La Trahison des images*[9]. Trădarea imaginilor. Tabloul, care înfățișează o pipă sub care e scris: „Ceci n'est pas une pipe“[10], vorbește despre

> „distanța pe care este convenabil s-o păstrăm între un obiect și ceea ce-l reprezintă. [...] Obiectul, de o parte, imaginea de cealaltă parte dobîndesc [prin procesul de reprezentare] autonomie, sau cel puțin un loc specific“[11].

Or, proiectul modernist elimină prin dislocarea limitei tocmai distincția dintre *înăuntru* și *afară*, esențială pentru înțelesul oricărei arhitecturi. Cînd dispare diferența specifică dintre cei doi termeni ai reprezentării, cei doi termeni se confundă într-unul și același lucru: „minciuna“ e abolită în beneficiul unei realități egale cu sine, dar percepută ca reprezentare incompletă a ei însăși. Iar asta echivalează cu sfîrșitul artei și cu disoluția sensului locuirii: eliminarea funcției simbolice a artefactelor anulează acea „prezență prin absență“ care fundamentează dintotdeauna orice model cultural.

8 *The Decay of Lying*.

9 1929.

10 „Aceasta nu este o pipă.“

11 Catherine Franceschi-Zaharia, „Le temps du paysage et la question du soi“, pp. 15-16. Articolul discută în detaliu aspecte ale reprezentării în pictura lui Magritte.

Dar a substitui lucrul prin reprezentarea sa este echivalentul unui fel de fetișism. Mai întîi în sens antropologic, în măsura în care artefactele însele constituie obiectul adorației[12]. Numai că fiind vorba de un cult profan, acest fetișism trebuie înțeles mai curînd în registru psihanalitic: el indică nevroza identitară a locuirii pe cale de a-și pierde rădăcinile tradiționale. Iar în registru estetic, anularea distanței dintre termenii reprezentării artistice duce fatalmente la non-artă, adică la kitsch.

Pierderea limitei și a scării reduce arhitectura la obiectualitatea sa:

> „geometria s-a închis asupra ei-însăși, întrupată în materialitatea pură a lui «extensio». Ceea ce se întîmplă atunci, este că tirania e exercitată direct de «spațiul» eliberat de orice scară, de orice orizont care l-ar fi raportat la lumea sensibilă. Devenit simplă proporție, adică geometrie. Desigur, nefiind Dumnezeu ci doar simbol, geometria nu se poate impune singură, nici chiar prin intermediul profeților; dar își găsește măcar auguri, dragomani care s-o aplice pe pămînt, ascunzînd orizontul. Acesta a fost rolul istoric al mișcării moderne în arhitectură și urbanism“[13].

Dar dacă

> „e vorba de fetișizarea semnificantului, viciul acesta nu-l moștenim numai de la structuralism; el e esențialmente modern. Înaintea lui Saussure, îl datorăm de fapt dualismului cartezian, iar înaintea acestuia, concepției aristoteliciene a locului, care constă în despărțirea ființei de ceea ce conține. Pentru noi, [asta înseamnă] a separa locul de sens, care e semnul, de sensul a ceea ce e în mod concret, adică în sînul unei istorii și al unui mediu, unde au crescut împreună oamenii, lucrurile și semnele. Această abstracție privează semnul de ceea ce semnifică“.[14]

Altfel spus, amenajările arhitecturale și urbanistice deteritorializate tind progresiv să nu mai însemne nimic altceva decît propria contingență. La capătul unei atari evoluții se află o lume omogenă, previzibilă, înfundată în finitudinea ei. O finitudine care rezultă (doar aparent paradoxal) tocmai din substituirea limitei locurilor cu nelimitarea.

Criza de semnificație a arhitecturii apare astfel ca o consecință a proliferării spațiilor „dez-limitate“ pe care le-a generat doctrina modernistă a amenajării funcționaliste. Am văzut însă că, departe de a fi o ruptură așa cum o doreau și clamau corifeii CIAM, doctrina lor este mai curînd reformularea, e drept, de o frustă simplitate, a tendințelor care marcau de mai multe generații demersul arhitectural. Nu este vorba numai de ideile și idealurile igienic-scientiste care se subsumau „modelului progresist“ al preurbanismului[15], ci și de practica estetizării

12 Vezi în acest sens și modul subtil al lui Anne Cauquelin de a formula distincția dintre icoană și idol, referitor la reprezentarea naturii prin peisaj, *L'invention du paysage*, p. 59.

13 Augustin Berque, *Écoumène*, p. 74.

14 *Ibid*., p. 30.

15 Cf. Françoise Choay, *Urbanisme, utopies et réalités*.

in situ a teritoriului, așa cum o realizau „amelioratorii“ englezi cu un secol și jumătate mai devreme, atunci cînd re-alcătuiau mediul în aparență natural după „linia frumuseții“ teoretizate de Hogarth și cînd, prin integrarea depărtării în compoziție, creau iluzia grădinii planetare. Întorcîndu-ne și mai departe în timp, recunoaștem aceleași semne de abstractizare spațială în scenografia orașelor și a clădirilor publice baroce sau în detașarea geometrizantă a compozițiilor lui Palladio.

În această lectură, evoluția viziunii europene asupra lumii, exprimată prin felul în care Occidentul a amenajat grădinile de la Renaștere încoace și, mai recent, acele non-grădini care sînt spațiile verzi, arată mereu aceeași tendință de a modela locurile ca sisteme închise și controlabile. Instituirea unei lumi amenajate după modele comensurabile (înzestrate cu măsură) apare ca o temă dominantă a înțelesului apusean al edificării. Nu doar prin arhitectură, ci și prin feluritele moduri în care reprezentăm lumea. De ce ne-am mai mira că arhitectura se dovedește a fi cea mai auto-referențială dintre arte? Pentru domolirea îngrijorării în fața veșnic-schimbătorului, sensul arhitecturii din toate timpurile a fost să creeze cadrul potrivit pentru a întreține iluzia, dacă nu a veșniciei ca marea piramidă, măcar pe cea a duratei.

Însă, așa cum o arată aleatoriul și hipertrofia de invenție formală din arhitectura contemporană, e limpede că sistemele „închise“ nu sînt adecvate îndeplinirii acestei funcții fundamentale de reprezentare arhitecturală: o amenajare care să susțină iluzia peste timp a locuirii ancorate în teritoriu. Scara de amenajare s-a multiplicat laolaltă cu puterea societăților postindustriale de a interveni asupra mediului. Anvergura răsturnărilor și ritmul lor au făcut ca noua viziune asupra lumii – amenajate sau amenajabile – să nu le mai continue firesc pe cele vechi și să ignore contextul natural (adică ne-artificial), tot așa cum urbanul difuz și destructurat al prezentului nu se leagă organic cu țesuturile urbane tradiționale și nu se integrează în contextul ecumenal.

Sensurile atribuite arhitecturii – stratificarea lor în timp – vin să se articuleze pe caracterul necesarmente finit al oricărui artefact. Constituirea înțelesului arhitectural se poate realiza cu condiția unei anume stabilități (structurale și formale), dar și a permeabilității structurilor față de contextul cultural, construit și natural. Delimitarea (în arhitectură și urbanism) are sens doar dacă închide și deschide în același timp. Trebuie să facă posibilă atît identificarea unui sistem spațial-temporal-semantic „înăuntru-afară“, cît și trecerea dintr-o entitate spațială în cealaltă. Doar astfel, o arhitectură izbutită va deveni progresiv și parțial, fragmentar și iluzoriu adecvată să reprezinte nesfîrșirea existenței: nu a omului muritor, ci a ideii de om; nu a timpului ființării terestre finite, ci a diversității firii.

Or tocmai aici se manifestă criza de semnificare a arhitecturii postindustriale: în continuitate cu desfacerea jucăușă și *iluzorie* a limitei în grădina peisajeră mai întîi, apoi cu abolirea brutală și *efectivă* a limitei în cazul spațiului verde modernist, amenajările spațiului locuit se regăsesc azi fără loc și fără vîrstă, pierzîndu-și astfel memoria și identitatea.

Edificiile prezentului fac, pe de o parte, paradă de transparență cu fațadele lor vitrate, unde dialectica plinurilor și golurilor este substituită cu uniformitatea suprafeței de sticlă: fereastra și ușa dispar, înlocuite printr-un perete egal cu sine unde accesul poate fi identificat numai datorită inscripțiilor. Pe de altă parte, aceleași edificii tind să fie din ce în ce mai greu accesibile din afară: penetrabilitatea vizuală se însoțește cu o cvazi-impenetrabilitate fizică. Ferestrele nu se mai deschid, iar ușile sînt acționate de senzori cu cartelă magnetică[16].

De partea lor, orașele și-au depășit de mult limitele fizice și conceptuale. După ce au înghițit suburbii și sate apropiate, ele au difuzat într-un teritoriu ocupat progresiv de acest *urban* substantivizat care și-a pierdut urbanitatea. Nemaiaflîndu-se în poziție de referențialitate față de un centru, așezările își pierd determinarea spațială și temporală de odinioară, iar locuitorii lor nu mai au acces la memoria colectivă a unor citadini *intra-muros* și nu se mai pot constitui într-un *civitas* care, asociat cu *urbs*, înseamnă orașul în tradiția europeană[17].

Grădina planetară

Deși în curs de globalizare, teoria și practica arhitecturii și urbanismului de sorginte european-postindustrială au încetat de mult să fie monolitice, în pofida repercusiunilor aplicării modelului progresist de amenajare care se mai produc și azi peste tot: o mulțime de abordări urbanistice alternative subminează de cîteva decenii ceea ce era anunțat ca fiind destinul de neînlăturat spre care se îndreaptă societățile avansate[18]. E un parcurs jalonat azi cu structuri edificate din ce în ce mai extravagante, într-o încercare de a institui reperele contemporane ale locuirii.

Cîndva, aliniamentele de menhiri marcau în teritoriu, pentru societățile Neoliticului, un parcurs „citit“ ca apropiere *graduală* de o destinație sacrală, „prezentă prin absență“. Operația relativ simplă (chiar dacă necesitînd tehnici ingenioase) de a aranja secvențial pietre ridicate în picioare însemnează teritoriul și înseamnă prezența locuirii. Prin acest gest arhitectural – care seamănă mai mult cu grădina decît cu casa – sînt afirmate în același timp artificiul amenajării, și relația cu totalitatea existenței. Din Evul Mediu și pînă relativ recent, în secolele cînd spațiul locuit european se descifra în termeni preponderent creștini, aceeași funcție complexă o aveau de pildă etapele drumurilor de pelerinaj (ca de pildă la Santiago de Compostella), sau, în cheie minoră, „stațiile“ Calvariilor:

16 Dimpotrivă, noua clădire, inaugurată în 2009, a școlii de arhitectură de la Nantes (arhitecți: Anne Lacaton și Jean-Philippe Vassal) propune o încercare interesantă – și în multe privințe convingătoare – de a reinventa relația de închidere-deschiderea a edificiului față de contextul său urban.

17 Cf. Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*.

18 Robert Venturi este cu certitudine una dintre figurile importante ale acestei subversiuni.

aceste parcursuri simbolice care reînscenează drumul patimilor lui Christos au fost amenajate în Europa catolică pînă spre începutul secolului XX.

În versiune laică, progresia spațială se definea pînă nu de mult cu aliniamente de arbori. Acestea au în comun cu megaliții neolitici obîrșia naturală și verticalitatea. Tot aliniamente vegetale marchează „drumul“ în grădini; arbori sau arbuști tunși, pîlcuri de vegetație care conduc la *reprezentări* de locuri, cum e cazul acelei *Salle de bal* create de Le Nôtre la Versailles. Oricît de mult s-ar fi diluat sensul în vremurile recente, odată cu retragerea sacrului din spațialitatea existenței zilnice, ideea de parcurs orientat către un loc cu semnificație aparte a rămas intactă. Prin contrast, nenumăratele șiruri de stîlpi electrici, pilonii podurilor de autostradă, autostrada însăși (fără marcaje aparte care să ritmeze gradualitatea parcursului, totul fiind riguros echivalent, din moment ce nu există o destinație dată) nu produc spații distincte în omogenitatea mediului amenajat și nu instituie locuri de concentrare a semnificației în mediul natural.

Grădina (peisajeră) planetară nu poate fi, desigur, decît o metaforă pentru un mod dezirabil de amenajare cu sens a întregului teritoriu antropizat. Pentru a putea fi pus în practică, orice asemenea proiect trebuie să-și poată asuma atît limitele fizice cît și pe cele conceptuale: tot ce e „dincolo de îngrădire“ trebuie să fie lăsat în seama legilor naturii[19].

Reabilitarea piticului din grădină

Semnalul unei expoziții de artă contemporană, deschisă pe la-nceputul anilor ’90 în palatul Belveder de la Praga, era un pitic de grădină gigantic. Așadar, una dintre figurile proeminente ale avangardei artistice europene alegea ca emblemă a expoziției sale figura emblematică a kitschului. Care însă, prin asocierea unui simplu oximoron, își depășise condiția.

Arhitectura zilelor noastre se regăsește în postura piticului de grădină. Ca artefact văduvit de cea mai mare parte a zestrei sale simbolice, ea își caută zadarnic legitimitatea semantică prin exacerbarea expresiei formale. Modurile de a o regăsi trebuie să fie căutate în același registru metaforic pe care-l ilustrează atît de sugestiv gigantul praghez cu haine de pitic.

Dar nu se poate proceda la fel de simplu. Turnul Burj Khalifa din Dubai ar fi singur de ajuns pentru a dovedi că nici dimensiunile gigantice ale lucrărilor omenești, nici originalitatea formelor nu constituie răspunsuri potrivite la criza de semnificație a arhitecturii. Nu trebuie să fie nouă totalitatea categoriilor estetice asociate arhitecturii. O astfel de semantizare n-ar face decît să repete expedientele expresive ale ultimelor trei decenii. Dimpotrivă, categoriile

19 Un exemplu foarte elocvent pentru confuzia generalizată în aceste domenii este faptul că o expoziție intitulată „Biodiversité“ a fost organizată (în vara anului 2010), dintre toate locurile, tocmai în ansamblul palatului și grădinilor Bagatelle de la Paris. Or, nimic nu e mai opus ideii de biodiversitate decît o grădină, din care se va extirpa fără greș orice vietate (plantă sau animal) care nu se potrivește cu intențiile aranjamentului jardinier...

estetice asociate în mod tradițional arhitecturii sînt cele care au nevoie de o reformulare în termenii unui prezent reînscris în durata de timp; asta presupune mai întîi reabilitarea categoriei estetice de *frumos* ca sistem estetic de referință și desprinderea lui de *sublim*, căruia va trebui să-i fie redistribuit un loc cuvenit în zona *nemăsuratului*. Iar frumosul arhitectural va trebui să se reconstituie pe temeliile încercate ale ordinii și măsurii, asociindu-și ca determinative, categorii relevante pentru vremurile de acum: *contextual*, *nepoluant*, *regional*, *ecologic*, dar și *scenografic*, *exemplar*, *tectonic*, *savant*...

Grădina planetară nu poate și nu trebuie să fie „raiul pe pămînt“. Dar poate fi locuința omului astfel amenajată încît să nu devină un infern artificial de fiecare zi. Pentru aceasta este nevoie nu de multiplicarea „piticilor de grădină“, ci de asumarea posibilității nenumăraților pitici *din* grădină, a spiridușilor locali, adică de considerarea unicității fiecărui loc în parte. Asta e, întîi de toate, misiunea profesioniștilor amenajării. Regîndind delimitarea locurilor, ei vor putea imagina, pentru fiecare caz în parte, multiplele relații cu locurile învecinate, apropiate și mai îndepărtate. Altfel spus, semantizarea lumii locuite va trebui, de acum încolo, să se desfășoare la o diversitate de scări de amenajare, pe o gamă modulată de la vecinătatea imediată pînă la teritoriul continental. Numeroase scări intermediare de amenajare vor asigura articularea firească la sistemul reticular global al *locurilor* însușite cultural de *locuitori*.

Putem spera, alături de Augustin Berque, că

> „în zorii noului mileniu începem să ieșim din prăpastia pe care modernitatea a săpat-o puțin cîte puțin între cultură și natură [...], de cînd Descartes a discriminat «lucrul cu întindere» de «lucrul gînditor»“[20].

Asta înseamnă, desigur, ca raporturile lumii oamenilor cu universul – mijlocite prin spațiul amenajat pentru locuire – să fie percepute și concepute în termeni de relație; nu simplă, ci tot atît de complexă cît poate cuprinde cunoașterea omenească:

> „ecumena este o relație: relația în același timp ecologică, tehnică și simbolică a omenirii cu întinderea terestră“[21].

În lumea dez-fermecată în care trăiesc societățile postindustriale, peisajul apare de acum ca un concept global sub umbrela căruia încape întreaga diversitate a abordărilor mediului. Mărturie stau mulțimea tentativelor de însușire teoretică a peisajului în general și a peisajului locuit în particular. Am comentat cîteva dintre ele.

Astfel, „regionalismul critic“ multiplu-tripartit pe care-l teoretizează Steven C. Bourassa[22], fundamentat pe caracterul ternar al creierului uman și al devenirii sale, se adresează chestiunii frumosului peisajer și, implicit, amenajării teritoriului,

20 *Écoumène*, p. 13.

21 *Ibid*., p. 14.

22 Cf. *The Experience of Landscape*.

și încearcă să lege între ele dimensiunea biologică, socială și culturală a locuirii. El izbutește astfel să structureze *percepția* frumosului peisajer.

Speculațiile sale nu sînt departe de cercetările lui Alberto Magnaghi care, în urma unei serii de ateliere și experimente întreprinse cu echipe pluridisciplinare, formulează metodologia unui „proiect local“[23]. Acesta vizează elaborarea unor sisteme de amenajare și *administrare* complexă, (arhitecturală, urbanistică, economică, socio-educațională) pentru unități teritoriale identificate conform unui sistem flexibil de criterii peisajere. Abordarea și soluțiile sînt croite după individualitatea teritoriului studiat.

„Veriga de legătură“ între un fel alternativ de abordare peisajeră a amenajării, cum e cel al lui Magnaghi, și viziunea peisajeră asupra mediului, așa cum e formulată în lucrarea lui Bourassa, constă în mica invenție, pe cît de simplă pe atît de eficace a lui Terry O'Regan: cercurile de peisaj[24]. Este vorba de aplicarea unui accesoriu grafic cu ajutorul căruia se pot identifica și *delimita* cu relativă precizie pe o hartă la scara 1:50.000 entitățile peisajere în interiorul cărora se poate stabili un regulament al intervențiilor diverse, păstrînd un control asupra rezultatului vizual (peisajer) al intervențiilor. Elementele caracteristice ale peisajului sînt cartate în interiorul unor cercuri concentrice (cîmpul vizual al oricărui om este circular, iar raza de vizibilitate e determinată biologic) în funcție de distanța lor față de un centru – care coincide cu poziția observatorului. Odată stabilite elementele valoroase de peisaj (în sensul „regionalismului critic“ sau în spiritul „proiectului local“), orice intervenție întreprinsă de pe un palier disciplinar consacrat – fie că e vorba de culturi agricole istorice ori propuse, de împăduriri, sau de amplasarea unor construcții ori rețele de tansport – se poate proiecta ținînd cont de efectul peisajer. Desigur, evaluarea componentelor peisajere are în vedere o mulțime de criterii, dar este evident că identificarea lor ca atare rămîne o operație înainte de toate vizuală.

Așadar, putem parcurge nu doar mental, ci și metodologic în ambele sensuri drumul de la contemplarea peisajului la intervenția „în peisaj“. Însă trebuie să insist asupra faptului că nu peisajul este amenajat, ci suportul lui concret. Operațiile întreprinse pot semăna întru cîtva cu cele angajate pentru construirea unei grădini peisajere: se urmăresc efecte vizuale, se selectează plante și materiale de construcție în funcție *și* de criterii estetice, se integrează depărtarea în compunerea numărului nedefinit de tablouri posibile. Pentru a putea face toate acestea, este mai întîi nevoie de o „delimitare“ întotdeauna circulară a teritoriului – suport al peisajului, urmărind conturul cîmpului nostru vizual.

23 Cf. *Le Projet local*.

24 Este vorba de un șablon transparent (*landscape circle template*), cu cercuri concentrice crescînd cu o rată de 1-5 km, la scara 1:50.000. Deplasarea șablonului pe hartă permite atît stabilirea raportului de vizibilitate între elemente și un anumit punct de observație, cît și identificara unui punct de observație în raport cu elemente de peisaj deja cartate. Procedeul constă în repetarea acestei mișcări de du-te-vino, care reproduce mișcarea mentală pe care o presupune contemplarea unui peisaj. Cf. *A Guide to Undertaking a 'Landscape Circle' Study (in seven easy steps)*.

Desigur, este mereu vorba de peisajul intangibil și omniprezent în care s-a transfigurat natura în modernitate. Într-adevăr, ca urmare a abstractizării spațiului locuit, pînă la sfîrșitul secolului XVIII,

> „sensul «naturii» s-a inversat. Cîndva, spațiul sălbatic era negativ: respingător, înfricoșător, și prin aceasta propice pentru asceză. Astăzi, acest spațiu e pozitiv: atrăgător, agreabil, frumos la vedere, sursă de plăceri. Într-un cuvînt, e un spațiu plăcut.“

E o natură antropizată, atît prin intervenții amenajatoare, cît mai ales prin felul modern de a o privi și evalua estetic.

> „Această întorsătură e de cea mai mare importanță istorică, din moment ce a răsturnat un motiv ecumenal care se instaurase cu revoluția neolitică: spațiul sălbatic. Așa ceva nu se petrece într-o zi. [...] În acest proces multisecular, unele evenimente au contat mai mult decît altele. Cel mai decisiv, de departe, a fost descoperirea peisajului în China în secolul IV al erei noastre. Într-adevăr, aici a fost transmutat de la negativ la pozitiv muntele împădurit, motiv al sălbăticiei prin excelență. Mai trăim încă și azi, și din ce în ce mai mult, în mediația constituită atunci“[25].

Urmînd această direcție, drumul pare într-adevăr deschis în fața amenajării planetei locuite într-un mod care să depășească reductivul maniheism modern. Pentru aceasta este însă nevoie de reinventarea ideii de limită. Doar astfel poate fi extinsă la scară planetară regula grădinii, care a funcționat fără greș vreme de milenii, ca artificiu semantic al antropizării teritoriului locuit;[26] peisajul fiecăruia se articulează de acum pe un orizont ideal global, în care însă se pot reformula conceptele antropologice de limită și loc[27].

Fetișizării lumii pe care o locuim i se asociază pierderea scării sistemelor pe care le amenajăm.

Sistemele fetișizate „nu mai sînt decît o chestiune de *proporție*, de aceea ele se referă la ele-însele abstract, nu la existența concretă [...] încărcîndu-le altfel cu o valoare intrinsecă, modernitatea le dezvoltă în afara oricărei scări. *Afară din scară* tinde așadar să devină regula pentru că ar fi așa-zis «obiectivă» în afara oricărei scări (nefiind de fapt decît obiectuală).“[28]

25 Augustin Berque, *Écoumène*, pp. 159-160.

26 Grădina creată începînd cu mijlocul anilor 1980 de regizorul de film Derek Jarman pe un țărm marin, arid și vîntos, al comitatului Kent integrează în orizontul ei centrala nucleară Dungeness, fiind astfel exemplară pentru modul în care acest arhaic mod de amenajare poate fi neîncetat actualizat estetic și semantic. Cf. *Derek Jarman's Garden*. În paralel, se menține marea tradiție modernă a grădinăritului, ca de pildă în grădina creată în Suffolk de criticul de artă Ian Jeffrey. Acesta e între altele autor al cărții *The British Landscape 1920-1950*, unde discută temele reprezentării peisajere din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, între care pe cea a satului idilic: „Dreaming: visions of a radiant countryside“, p. 17 și următoarele.

27 Philippe Nys consideră că prin reabilitarea noțiunii de pitoresc, care, „mai ales în Anglia secolului XVIII, a hrănit toată teoria artei grădinilor, se pot însuși mizele contemporane ale peisajului“ pentru a constitui un set global de valori ale mediului locuit. Cf. „Le Pittoresque généralisé ou de l'unité critique de la fabrique du monde contemporain“.

28 Augustin Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, p. 318.

Scara, astfel opusă *proporției*, reprezintă o dimensiune metaforică a locuirii, măsura ei, acel „chip poetic“ al lui Hölderlin, care constituie punctul de plecare al comentariului lui Heidegger în care acesta, de timpuriu, cercetează deteriorarea relației noastre ecumenale cu mediul nostru locuit[29].

Cheia rezolvărilor este și azi, așa cum a fost întotdeauna, propriul nostru corp.

> „Acest instrument admirabil, pe care cei vii, care-l au toți în serviciul lor, nu-l folosesc în plenitudinea sa... ei ignoră ce legături universale conțin și din ce prodigioasă substanță sînt făcuți.“[30]

Cum nu ne îndoim că „cel care gîndește e corpul nostru“[31], după un lung interval de timp, în care cel privilegiat a fost „corpul social“, acum trebuie să-i redăm locul cuvenit „corpului animal“[32]. Berque înțelege prin această distincție să restituie importanța acelei părți din noi care se revendică de la natura din care facem parte, față de partea determinată cultural și istoric. Prin aceasta, el dă un răspuns invocației genericului arhitect Eupalinos:

> „O, corp al meu, care-mi aduci aminte în fiece moment măsura dorințelor mele, echilibrul organelor tale, justele proporții ale părților care te fac să exiști și să te restabilești în mijlocul lucrurilor schimbătoare, ai în grijă lucrarea mea; învață-mă în tăcere exigențele naturii și fă-mă să aflu această mare artă cu care ești dăruit, cum ești făcut să supraviețuiești anotimpurilor, să-ți revii din accidente. Fă-mă să găsesc în prietenia ta simțirea lucrurilor adevărate...[33]“

În termeni arhitecturali, reînvățarea corpului nostru natural, adică versiunea rezonabilă a „reîntoarcerii la natură“, se poate realiza bunăoară prin reinventarea unui limbaj expresiv al edificiilor care (indiferent de materialele și tehnicile constructive folosite) să *reformuleze*:

i. limita articulată și permeabilă între înăuntru și afară (pereți, ferestre, uși, garduri);

ii. dialectica plinurilor și golurilor;

iii. scara umană, adică măsura edificiilor exprimată prin texturile suprafețelor considerate nu numai vizual, ci și tactil, olfactiv, auditiv;

iv. tratarea zonelor de contact dintre spațiile determinate diferit pentru marcarea trecerilor;

29 „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde“. Cf. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*.

30 Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 75.

31 Augustin Berque, *Écoumène*, p. 191.

32 *Ibid*., p. 100.

33 „O mon corps, qui me rappelez à tout moment ce tempérament de mes tendances, cet équilibre de vos organes, ces justes proportions de vos parties, qui vous font être et vous rétablir au sein des choses mouvantes; prenez garde à mon ouvrage; enseignez-moi sourdement les exigences de la nature, et me communiquez ce grand art dont vous êtes doué, comme vous en êtes fait, de survivre aux saisons, et de vous reprendre des hasards. Donnez moi de trouver dans votre alliance le sentiment des choses vraies… Paul Valéry, *Eupalinos*, pp. 75-76.

v. rezolvarea vecinătăților astfel încît ele să se articuleze atît cu înăuntrul edificiilor cît și cu ceea ce se găsește în afara zonei adiacente lor.

În termeni urbanistici, resemantizarea mediului locuit nu se poate imagina decît prin *reinventarea* unor repere spațiale valabile care să ierarhizeze urbanul difuz și planetar, de pildă prin:

i. regulamente de urbanism pentru diverse scări de amenajare, care să ia întotdeauna în calcul efectul peisajer al intervențiilor, pentru o diversitate de distanțe de observație și un număr cît mai mare de puncte de vedere;

ii. tratarea zonelor intermediare la mai multe scări de amenajare simultan, de pildă prelucrînd peisajer terenurile reziduale din jurul marilor construcții inginerești și integrîndu-le celorlalte elemente naturale din mediul urban;

iii. marcarea locurilor cu potențial de concentrare semantică prin opere de artă de spațiu public cu forță expresivă, așa cum fac bunăoară de mai multe decenii edilii orașului Chicago: prin amplasarea unor piese create de Picasso, Calder sau Chagall, aceștia izbutesc să transforme în locuri de convivialitate spații urbane altminteri neutre;

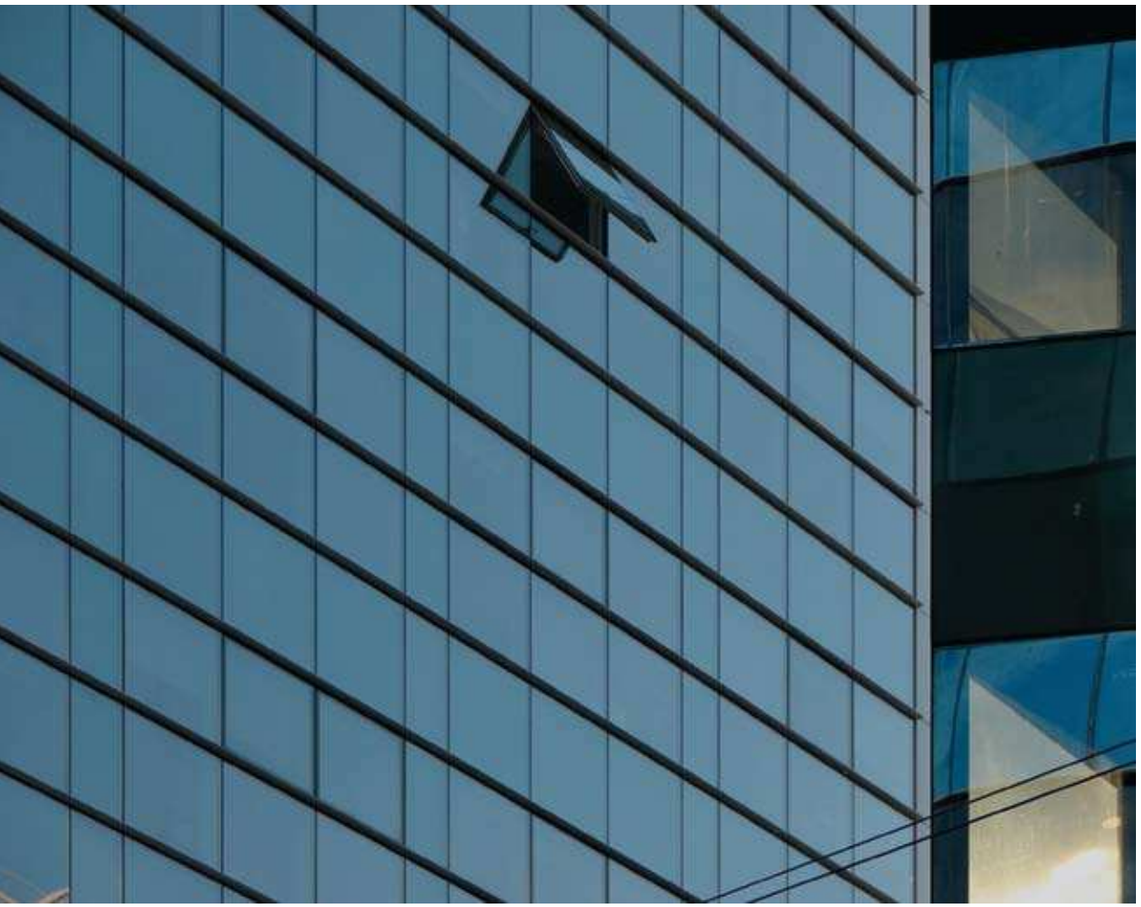
iv. evitarea muzeificării patrimoniului construit prin articularea zonelor de protecție a monumentelor istorice izolate și a entităților complexe de patrimoniu urban cu rețelele postindustriale, prin instituirea unor reglementări a zonelor intermediare care să permită integrarea lor economică și socială[34];

v. articularea grădinilor publice într-un sistem complex de plantații urbane care să facă trecerea graduală la mediul natural, marcînd fără echivoc diferența dintre feluritele categorii de „natură domesticită“, după regula verificată cu succes de baronul Haussmann odată cu reamenajarea Parisului.

Posibilitățile de a relua controlul asupra mediului nostru amenajat – ceea ce este echivalent cu a renunța la pretenția absurdă de a controla mediul natural – nu se reduc la atît. E important să ținem seama de faptul că modelele de realitate cu care operăm sînt fatalmente incomplete. În condițiile fără precedent pe care le generează societățile postindustriale va fi nevoie de multă imaginație și de voința de a restabili distincții conceptuale fundamentale. Cu acestea în minte, avem deja mijloacele și experiența necesare pentru a aborda cu mult mai multă înțelepciune semantică intervențiile noastre de amenajare. Și dacă nu uităm că este întotdeauna vorba de termenii unei relații, că „interacțiunile între aparate simbolice și tehnice, ca și bazele lor ecologice sînt principiul însuși al relației ecumenale“, și că ele trebuie „să nu fie confundate cu o relație cauzală, de tipul aberației deterministe“[35], putem porni cu șanse bune la reinventarea lumii locuite.

34 Cf. Françoise Choay, „Penser la non-ville et la non-campagne de demain“, în *La France au-delà du siècle*, p. 26

35 Augustin Berque, *Écoumène*, p. 169.



București, România. Strada Munții Tatra, 2010. Foto Ștefan Sîrbu.
Transparența mult-pomenită a fațadelor din sticlă semnifică de fapt o criză a relației interior-exterior, respectiv a limitei: ferestrele nu se mai deosebesc de pereți.

Chicago, Statele Unite ale Americii. Cheiul estic al râului Chicago, 1999.
„Peisajul urban" inventat în Statele Unite, generat de clădirile înalte – zgîrie-nori – a devenit mediul urban de prestigiu al secolului XX. Însă aura sa de semnificații, constituită pe ideile de libertate și progres, este diminuată de acea „monotonie a extraordinarului" generată de reproducerea nedefinită a elementelor sale de limbaj și de scara gigantică.

Cantonul Uri, Elveția. Eggberge, 2007.
În apropierea culmii Huenderegg, un elicopter cară din vale bene cu beton pentru construirea unui closet public lîngă poteca de pe creastă.

Paris, Franța. Grande Arche de la Défense, 1989, Johann Otto von Spreckelsen.
Reper arhitectural intenționat și simbol postmodern, această clădire de birouri ilustrează posibilitățile și totodată limitele demersului edificator postindustrial. Labirintul de sticlă de pe platforma belvedere din golul cubic din mijlocul clădirii cubice creează un spațiu public „slab" prin comparație cu vigoarea plastică a edificiului; el mai are și funcția de a tempera curenții de aer care se accelerează trecînd prin această „pîlnie".

Nantes, Franța. Unitatea de locuit, 1953, Le Corbusier. Strada interioară.
În această versiune timpurie, spațiul public introdus în casă e greu de deosebit de un coridor. Năzuința de a controla mediul locuit rezultă în edificii „întoarse pe dos"; modelul face o carieră impresionantă azi, mai ales sub forma marilor centre comerciale – mall –, unde o sumedenie de funcțiuni urbane sînt închise în gigantice cutii climatizate. Arhitecturi anodine din punct de vedere urbanistic, aceste fragmente capsulate de oraș absorb vitalitatea centrelor urbane tradiționale.

Nantes, Franța. Unitatea de locuit, 1953, Le Corbusier.
Amplasat într-o suburbie caracterizată de un regim de înălțime jos și o ocupare tradițională a terenului, Cité Radieuse își domină împrejurimile. Spațiul verde și căile de circulație motorizată pe care le postula creatorul ei, împreună cu unitățile de locuit, au devenit o prezență ubicuă în orașele postindustriale.

Tîrgu Jiu, România. Constantin Brâncuși, Coloana Infinitului, 1937.
Șirurile de stîlpi electrici de pe Calea Eroilor intră în compunerea perspectivei Coloanei fără intenția artistului.

Carnac, Franța. Aliniamentele de menhiri de la Kermario, circa 3300 îCr.
Șirurile de pietre verticale trasează parcursuri rituale între două spații de cult. Traseele sînt ritmate și accentuate de dispunerea pietrelor din ce în ce mai mari pe măsură ce se apropie de incintele sacrale.

Banská Štiavnica, Slovacia. Calvaria, 1751.
Parcurs catolic procesional și penitent, Calvariile au devenit, începînd cu Contrareforma, un tip de amenajare frecvent pe teritoriul fostului Imperiu Habsburgic, investind peisajul urban cu semnificație liturgică. Adevărate „instalații“ de pelerinaj, ele sînt întotdeauna configurate ca anevoioase ascensiuni rituale marcate de cele paisprezece stații – momente ale Patimilor lui Christos. Capela din vîrful colinei este dedicată Răstignirii.

Chicago, Statele Unite ale Americii. First National Plaza, Dearborn and Monroe Streets, The Four Seasons, mozaic, Marc Chagall, 1974.
Nevoii de instituire a reperelor urbane i se poate răspunde azi prin amplasarea unor opere de artă valoroase în spațiile publice. Paralel cu estomparea semnificațiilor tradiționale – ale templului sau palatului administrativ –, în ultimul secol și jumătate a cîștigat recunoaștere prestigiul artei.

Chicago, Statele Unite ale Americii. Daley Center Plaza, Untitled, oțel corten, Pablo Picasso, 1967. Originalul sculpturii, mai precis macheta sa executată de artist din oțel, se găsește expusă la Art Institute din Chicago.

Chicago, Statele Unite ale Americii. Federal Center, Flamingo, oțel inoxidabil, Alexander Calder, 1974. Ansamblul arhitectural proiectat de echipa condusă de Ludwig Mies van der Rohe este completat de sculptura lui Calder – macheta executată la scara 1:10 este și ea expusă în holul uneia dintre clădirile care compun piața urbană.

Paris, Franța. La Défense, Stabile, oțel inoxidabil, Alexander Calder, 1976. Versiunea pariziană a sculpturii este la fel de puternică, dar efectul este diminuat de calitatea mai slabă a arhitecturii înconjurătoare.

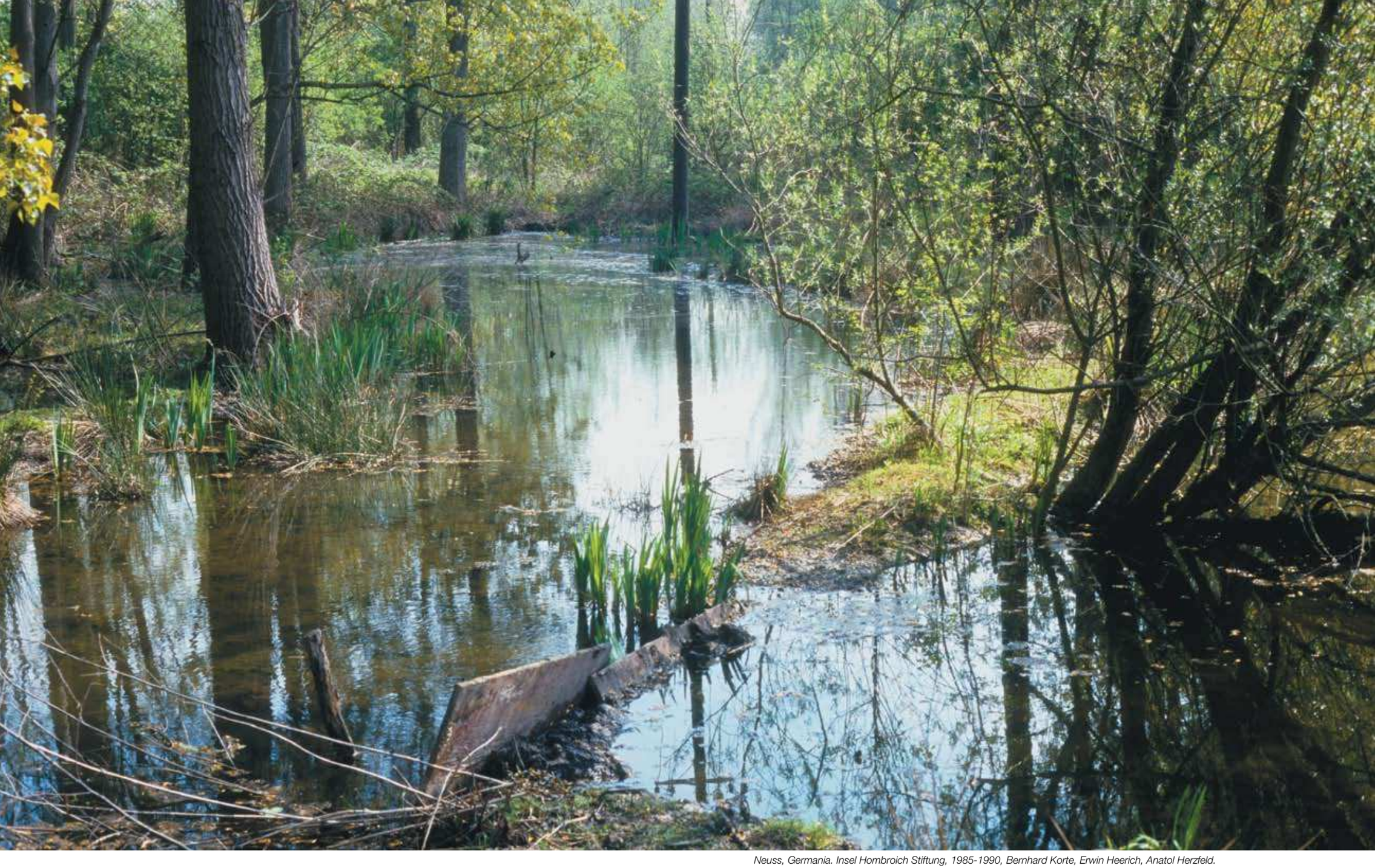
Erstfeld, Schwerverkehrszentrum Uri, Elveția. Fără titlu, Tehnici combinate, Maria Zgraggen, 2010. Foto Bill Hodgkinson.
Sculptura de for public este chemată aici să se constituie ca reper în contextul copleșitor al peisajului alpin. Expresia plastică are menirea de a rezolva dificila relație dintre ambianța anonimă a punctului de control pentru camioane TIR, lumina rapid schimbătoare a climatului montan și mobilitatea locuirii acestei „așezări" tipice pentru vremurile noastre migratoare.

Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld.
Sculptura din oțel ruginit rimează cu trunchiul arborelui doborît și contrastează cu seninătatea căutată a grădinii peisajere.

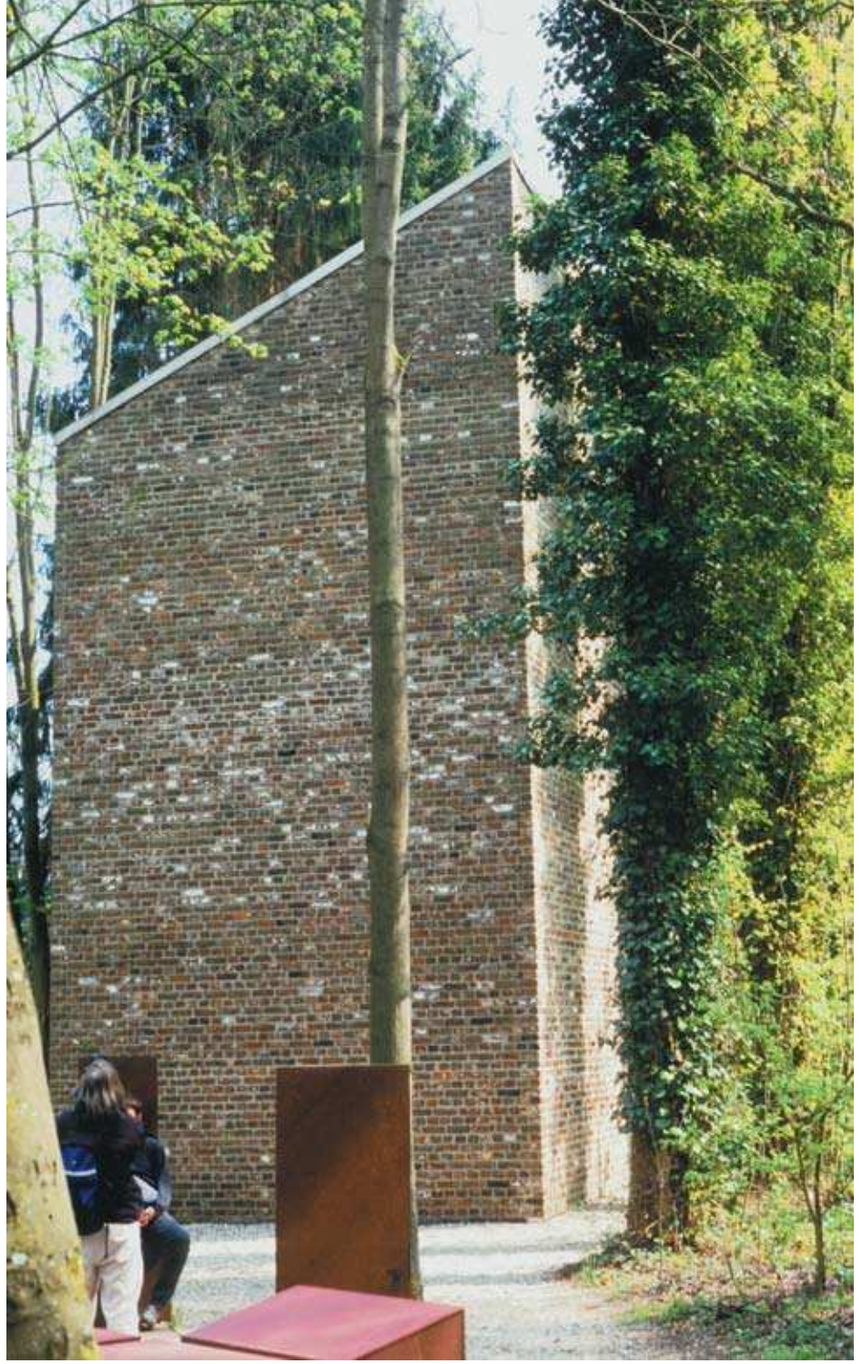
Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld.
Clădirile pavilioanelor au și menirea de a sublinia semnificațiile locuirii în grădină; aici, prin transpunerea peisajului (decupat) al grădinii în spațiul pavilionului. Sînt reformulate lapidar ideile fundamentale de intrare, fereastră, pod, prag, interior-exterior, depărtare etc.

Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld.
Plantațiile grădinii lasă să trăiască într-o compoziție inedită plantele sălbatice cu cele de cultură. Artificialitatea care apare deghizată în natural este împinsă pînă la ultimele consecințe.

Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld. Reapariția menhirului, pe cît de postmodernă pe tot atît de atemporală, stă mărturie felului cum își îndeplinesc peste milenii marile edificii simbolice funcția de definire a locului.



Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld. Rafinamentul amenajării peisajere include aranjamente precare sau paupere, găsind o nimerită expresie artis tică pentru smerenia oricărei lucrări omeneşti.



Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld. Imaginată ca o grădină a artelor, marea amenajare peisageră realizată într-o meandră a Rinului cuprinde o serie de pavilioane care adăpostesc și expun colecția de artă a fundației.

Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld. Pavilioanele apar ca popasuri posibile pe traseul sinuos și imprevizibil care traversează grădina.

Neuss, Germania. Insel Hombroich Stiftung, 1985-1990, Bernhard Korte, Erwin Heerich, Anatol Herzfeld. Peisajul „artificial"pe care-l oferă la început grădina pare inspirat de fundalul picturii lui Leonardo da Vinci, La Gioconda. Este, desigur tot în cadrul unei convenții artistice, o posibilă ilustrare a observației lui Oscar Wilde: „Oricît ar părea de paradoxal – iar paradoxurile sînt întotdeauna periculoase – este totuși adevărat că Viața imită arta mai mult decît Arta imită viața." (The Decay of Lying)

Bibliografie

Alberti, Leon Battista	*L'art d'édifier* [*De re aedificatoria*]	Éditions du Seuil	Paris	2004
Appleton, Jay	*The Experience of Landscape*	John Wiley & Sons	Chichester	1996
Assunto, Rosario	*Peisajul și estetica*	Meridiane	București	1986
Banham, P. Reyner	*Scenes in America Deserta*	Thames and Hudson	London	1984
Berque, Augustin	*Les raisons du paysage*	Hazan	Paris	1995
Berque, Augustin	*Écoumène*	Belin	Paris	2000
Berque, Augustin	*La pensée paysagère*	Achibooks – Sautereau	Paris	2008
Berque, Augustin	*Histoire de l'habitat idéal*		Paris	2010
Bingaman, Amy – Sanders, Lise – Zorach, Rebecca, editori	*Embodied utopia*	Routledge	London	2002
Blaikie, Thomas	*Sur les terres d'un jardinier*	Éditions de l'Imprimeur	Paris	1997
Bourassa, Steven C.	*The Aesthetics of Landscape*	Belhaven Press	London	1991
Brown, Jane	*The Art and Architecture of English Gardens*	Rizzoli	New York	1989
Bunschoten, Raoul	*Urban Flotsam*	Uitgeverij 010	Rotterdam	2000
Burke, Edmund	*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful*	Routledge	London	1958
Burke, Peter	*The Renaissance Sense of the Past*	Saint Martin's Press	New York	1969
Burke, Peter	*Az olasz reneszánsz*	Osiris	Budapest	1999
Burke, Peter	*Renașterea europeană*	Polirom	Iași	2005
Cauquelin, Anne	*L'invention du paysage*	Presses Universitaires de France	Paris	2000
Che, Bing Chiu	*Jardins de Chine ou la quête du paradis*	Editions de la Martinière	Paris	2010
Choay, Françoise	*La règle et le modèle*	Éditions du Seuil	Paris	1980
Choay, Françoise	*L'allégorie du patrimoine*	Éditions du Seuil	Paris	1992
Choay, Françoise	*L'urbanisme, utopies et réalités*	Éditions du Seuil	Paris	1965
Choay, Françoise	„Penser la non-ville et la non-campagne de demain", în *La France au-delà du siècle*	L'Aube Datar	Paris	1996
Choay, Françoise	*Pour une anthropologie de l'espace*	Éditions du Seuil	Paris	2006
Cooper, Guy – Taylor, Gordon	*Paradise transformed*	The Monacelli Press	New York	1996
Elias, Norbert	*La société de cour*	Flammarion	Paris	2008
Feyerabend, Paul	*A módszer ellen*	Atlantisz	Budapest	2002
Fox, Kate	*Watching the English*	Nicholas Brealy Publishing	London	2004, 2008
Franceschi-Zaharia, Catherine	„Du mot paysage et des ses équivalents dans cinq langues européennes" în Michel Collot (coord.), *Les enjeux du paysage*.	Ousia	Paris	2000
Franceschi-Zaharia, Catherine	„Le temps du paysage et la question du soi" în *Paysages contemporains*	Éditions du Patrimoine Nr. 4	Paris	2000
Gadagkar, Raghavendra	„Is the peacock merely beautiful or also honest?" in *Current Science 7/85*	Indian Academy of Sciences	Bangalore	2003
Gadamer, Hans-Georg	*Actualitatea frumosului*	Polirom-CEU	Iași	2000
Gelfert, Hans-Dieter	*Nagy-Britannia rövid kultúrtörténete*	Corvina	Budapest	1999
Gellner, Ernest	*Națiuni și naționalism*	Antet	București	1997
Gombrich, Ernst H.	*Norm and Form*	Phaidon	London	1971
Gombrich, Ernst H.	*Artă și iluzie*	Meridiane	București	1973
Haussmann, Georges Eugène, baron	*Mémoires*	Éditions du Seuil	Paris	2000
Heidegger, Martin	*Vorträge und Aufsätze*	Klostermann	Frankfurt	2000
Hitchcock, Henry-Russell – Johnson, Philip	*The International Style*	W. W. Norton & Company	New York	1932 1991
Ioan, Augustin, editor	*Lost in Space*	New Europe College	București	2003
Jarman, Derek	*Derek Jarman's Garden*	Thames & Hudson	London	1995
Jeffrey, Ian	*The British Landscape*	Thames & Hudson	London	1984
Koolhaas, Rem	*Delirious New York*	The Monacelli Press	New York	1997
Kotkin, Joel	*The City*	The Modern Library	New York	2006

Kovács, Kázmér	„Thresholds“, în *Yearbook 1998-1999*	New Europe College	București	2000
Kovács, Kázmér	*Timpul monumentului istoric*	Paideia	București	2003
Kovács, Kázmér	„Trei chipuri ale metaforei în relație cu arhitectura“	*Arhitectura* nr. 52-53	București	2007
Krauss, Rosalind	„Sculpture in the Expanded Field“	*October*, Vol. 8 MIT Press	Cambridge, MA	1979
Lakoff, George – Johnson, Mark	*Metaphors We Live By*	The University of Chicago Press	Chicago & London	1980
Lehrman, Jonas	*Earthly Paradise*	Thames and Hudson	London	1980
Liiceanu, Gabriel	*Despre limită*	Humanitas	București	1994
Louis XIV	*Manière de montrer les jardins de Versailles*	Réunion des Musées Nationaux	Paris	2001
Magnaghi, Alberto	*Le projet local*	Mardaga	Bruxelles	2003
Mandosio, Jean-Marc	*L'effondrement de la très grande Bibliothèque Nationale de France*	Encyclopédie des nuisances	Paris	1999
Mandosio, Jean-Marc	*Après l'effondrement*	Encyclopédie des nuisances	Paris	2000
Mansbach, Steven	„Jože Plečnik and the Landscaping of Modern Ljubljana“	*Centropa* nr. 4.2	New York	2004
Merleau-Ponty, Maurice	*Phénoménologie de la perception*	Gallimard	Paris	2008
Merlin, Pierre – Choay, Françoise coordonatori	*Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, ediția a 2-a	Presses Universitaires de France	Paris	1988 2009
Mocanu, Titus	*Despre sublim*	Dacia	Cluj	1970
Mosser, Monique – Teyssot, Georges, editori	*The History of Garden Design*	Thames & Hudson	London	1991
Moutsopoulos, Evanghelos	*Categoriile estetice*	Univers	București	1976
Muir, Richard	*Approaches to Landscape*	Macmillan Press	London	1999
Müller, Ulrich	„Die Gartenkunst am Bauhaus“ în *Gartenarchitektur und Moderne in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert*	CGL	Hannover	2005
Nys, Philippe	«Le Pittoresque généralisé ou de l'unité critique de la fabrique du monde contemporain»	*L'Architecture d'aujourd'hui* nr. 363	Paris	2006
O'Regan, Terry	*A Guide to Undertaking a 'Landscape Circle' Study (in seven easy steps)*	Landscape Alliance Ireland	Cork City	2008
Panofsky, Erwin	*La perspective comme forme symbolique et autres essais*	Les Éditions de Minuit	Paris	1975
Perraton, Charles – Paquette, Étienne – Barrette, Pierre, coordonator	*Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*	Presses de l'Université de Québec	Québec	2007
Petrarca, Francesco	„Az első hegyi túra: út a Mont Ventoux-ra“, în *Petrarca levelei*	Gondolat	Budapest	1962
Pleșu, Andrei	*Călătorie în lumea formelor*	Meridiane	București	1974
Pleșu, Andrei	*Pitoresc și melancolie*	Humanitas	București	1992
Ponta, Radu	„Strada interioară (nu) este o stradă“ în *ACUM 3*, coordonatori: Zahariade, Ana Maria – Oroveanu, Anca	Editura Universitară Ion Mincu	București	2009
Popescu, Carmen	*Le style national roumain*	Preses universitaires de Rennes – Simetria	Rennes – București	2004
Posener, Georges – Sauneron, Serge – Yoyotte, Jean, coordonatori	*Dicționarul civilizației și artei egiptene*	Meridiane	București	1974
Richardson, Tim	*The Arcadian Friends*	Bantam Press	London	2007
Ritter, Joachim	*Paysage*	Éditions de l'Imprimeur	Paris	1997
Roger, Alain	*Court traîté du paysage*	Gallimard	Paris	1997
Roger, Alain coordonator	*La Théorie du paysage en France 1974-1994*	Champ Vallon	Seyssel	1982
Ross, Stephanie	*What Gardens Mean*	The University of Chicago Press	Chicago & London	1998
Rykwert, Joseph	*On Adam's House in Paradise*	MIT Press	Cambridge, MA	1981
Rykwert, Joseph	*The Necessity of Artifice*	Academy Editions	London	1982
Scruton, Roger	*The Aesthetics of Architecture*	Methuen & Co Ltd	London	1979
Sfințescu, Cincinat	*Urbanistică generală*	Bucovina – I.E. Torouțiu	București	1933
Supiot, Alain	„L'inscription territoriale des lois“	*Esprit,* noiembrie	Paris	2008
Swaffield, Simon	*Theory in Landscape Architecture*	University of Pennsylvania Press	Philadelphia	2002

Szabolcs, Számadó	„Kommunikáció az állatvilágban: csalás és öszinteség“ [manuscris]		Budapesta	2002
Tăbărași, Ana-Stanca	*Der Landschaftsgarten als Lebensmodell* [teză de doctorat]	Institut for Sprog og Kultur	Roskilde Universitets-center	2005
Toma, Dolores	*Despre grădini și modul lor de folosire*	Polirom	Iași	2001
Trotha, Hans von	*Der Englische Garten – eine Reise durch seine Geschichte*	Wagenbach	Berlin	1999
Valéry, Paul	*Eupalinos ou l'architecte*	Nouvelle Revue Française	Paris	1923
Venturi, Robert	*Complexity and Contradiction in Architecture*	The Museum of Modern Art Press	New York	1966
Venturi, Robert – Scott Brown, Denise – Izenour, Steven	*Learning from Las Vegas*	MIT Press	Cambridge, MA	1977
Venturi, Robert – Scott Brown, Denise	*Architecture as Signs and Systems*	Harvard University Press	Cambridge, MA	2004
Veselý, Dalibor	*Architecture in the Age of Divided Representation*	Cambridge University Press	Cambridge	2004
Vidal, Gore	*Point to Point Navigation*	Vintage Books	New York	2006
Wolschke-Bulmahn, Joachim	„The Avant-garde and Garden Architecture in Germany, On a Forgotten Phenomenon of the Weimar Period“	*Centropa* nr. 4.2	New York	2004
Zahariade, Ana Maria	„Tribute to Vitruvius“ în *New Europe College GE-NEC Program 2000-2001 / 2001-2002*	New Europe College	București	2004
Zahariade, Ana Maria	*Elemente de fundamentare a conceptului de habitat* (note de curs)	UAUIM	București	2001
Zuylen, Gabrielle van	*Tous les jardins du monde*	Gallimard	Paris	1994
***	*Charta Atenei*	Bucovina – I.E. Torouțiu	București	1945

Index

A

Acconci, Vito 32
Alberti, Leon Battista 123, 11, 22, 23, 95, 122, 123, 178, 193, 197, 238
Alexander, Christopher 33, 156, 229
Apelles 91
Appleton, Jay 79, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 128, 238
Aristotel 22, 31, 93
Assunto, Rosario 61, 64, 65, 66, 82, 238
Augustin, sfîntul 62, 238, 239

B

Banham, P. Reyner 128, 238
Bardini, Thierry 200
Barrette, Pierre 200, 241
Beatrice 62
Bell, Clive 31
Berque, Augustin 11, 15, 36, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 76, 77, 83, 104, 105, 107, 120, 121, 143, 199, 203, 213, 217, 219, 220, 221, 238
Bingaman, Amy 192, 238
Blaga, Lucian 78, 89
Blaikie, Thomas 157, 161, 162, 238
Blanc, Patrick 76, 86, 87
Bourassa, Steven C. 80, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 128, 217, 218, 238
Bracciolini, Poggio 22
Bridgeman, Charles 154, 155, 158
Brown, Jane 32, 42, 95, 111, 146, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 172, 173, 196, 197, 238, 242
Bruegmann, Robert 20
Bruno, Giordano 93
Bunschoten, Raoul 196, 238
Burke, Edmund 22, 63, 80, 103, 108, 123, 157, 161
Burke. Peter 62, 80, 82, 131

C

Calder, James 221, 229
Campin, Robert 38
Carol X 161
Carroll, Noel 32
Cassirer, Ernst 92, 109
Cauquelin, Anne 37, 64, 90, 94, 213, 238
Chagall, Marc 221, 227
Chambers, William 160, 205
Charles II 156, 157
Charles IX 160
Che, Bing Chiu 35, 238
Choay, Françoise 4, 9, 15, 18, 20, 22, 30, 33, 60, 90, 114, 122, 123, 178, 179, 195, 196, 198, 199, 200, 211, 213, 215, 221, 238, 239, 240
Cimabue, Cenni di Pepo zis 83
Cooper, Guy 177, 239
Copernic (Nikolaus Kopernikus) 82
Costonis, John J. 112
Crawford, Donald W. 110
Croce, Benedetto 31
Cueco, Henri 77, 78

D

Dalai Emiliani, Marisa 90
Desargues, Gérard 93
Descartes, René 93, 217
Descola, Philippe 36
Dézallier, Antoine Joseph 155
Dickie, George 31, 32
Diodor din Sicilia 50
Duchamp, Marcel 31
Duchesne, Achille 160

E

Elias, Norbert 145, 239
Escher, Maurits Cornelis 69
Estienne, Robert 61
Eyck, Jan van 38, 95

F

Feyerabend, Paul 31, 239
Fox, Kate 177, 239
Frampton, Kenneth 33, 192
Franceschi-Zaharia, Catherine 61, 64, 212, 239
Frémont, Armand 79
Freud, Sigmund 15
Friedrich, Caspar David 38, 39, 146, 153, 164, 165, 175
Frobenius, Leo Viktor 211

G

Gadagkar, Raghavendra 91, 239
Gadamer, Hans Georg 121, 211, 239
Gelfert, Hans Dieter 22, 239
Girardin, René de 162
Goethe, Johann Wolfgang von 93
Gombrich, Ernst H. 61, 83, 239

H

Hadrian 143
Han, dinastia 67, 80
Haussmann, Georges Eugene 162, 163, 180, 221, 239
Heidegger, Martin 82, 200, 220, 239
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 157
Hitchcock, Hery Russell 12, 178, 239
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 142
Hogarth, William 42, 157, 158, 159, 214
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 220
Howard, Ebenezer 129, 179, 197
Humphrey, Nicolas Keynes 111

I

Ioan, Augustin 90
Ioan Damaschinul 49

J

Jarman, Derek 219, 239
Jeffrey, Ian 219, 239
Jencks, Charles 18
Ji, Zhe 35

K

Kant, Immanuel 77, 80, 108, 124
Kaplan, Stephen 111, 112
Kent, William 58, 155, 156, 157, 158, 159, 170, 171, 219
Koolhaas, Rem 20, 198, 199, 200, 201, 239
Kotkin, Joel 176, 192, 197, 239
Kovács, Kázmér 4, 8, 10, 32, 38, 240

L

Lacaton, Anne 193, 215
Lakoff, George 147, 240
Laura de Noves 62
Le Corbusier 179, 180, 191, 195, 197, 225
Lehrman, Jonas 11, 51, 240
Le Nôtre, André 144, 145, 216
Leonardo da Vinci 91, 237
Lévêque, Charles 126
Lévi-Strauss, Claude 81
Liiceanu, Gabriel 142, 177, 240
Longinus 22, 103, 125
Ludovic (Louis) XIV 144, 145, 240
Ludovic XVI 161

M

Magnaghi, Albert 113, 218, 240
Mandosio, Jean Marc 76, 114, 240
Mansbach, Steven A. 179, 240
Merleau-Ponty, Maurice 121, 240
Merlin, Pierre 30, 60, 198, 240
Midgley, Mary 109
Mies van der Rohe, Ludwig 229
Miller, Mara 31, 36
Mocanu, Titus 124, 125, 240
Mosser, Monique 64, 158, 240
Moutsopoulos, Evanghelos 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 140, 240
Muir, Richard 65, 240
Müller, Ulrich 178, 240

N

Napoleon III 162
Nys, Philippe 219, 240

O

O'Regan, Terry 185, 218, 241
Orians, Gordon H. 105

P

Palladio, Andrea 28, 29, 53, 97, 214
Panofsky, Erwin 51, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 241
Paquette, Etienne 200, 241
Parrhasius 91
Perraton, Charles 200, 241
Petrarca, Francesco 62, 63, 77, 81, 183, 241
Picasso, Pablo 221, 228
Platon 31, 91, 123
Plečnik, Joze 179, 240
Pleșu, Andrei 38, 61, 63, 81, 96, 131, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 210, 211, 241
Ponta, Radu 195, 241
Posener, Georges 51, 241
Pückler-Muskau, Hermann von 58, 162

R

Repton, Humphrey 157, 158, 160
Richardson, Tim 129, 154, 156, 157, 158, 161, 162, 241
Ritter, Joachim 63, 82, 120, 142, 241
Roger, Alain 38, 39, 63, 64, 68, 77, 78, 79, 104, 108, 120, 203, 209, 241
Ross, Stephanie 30, 31, 32, 33, 129, 241
Rousseau, Jean-Jacques 162
Rykwert, Joseph 33, 48, 202, 241

S

Sade, Hugues de 62
Sanders, Lise 192, 238
Sauneron, Serge 51, 241
Saussure, Horace Bénédict de 77, 213
Scruton, Roger 33, 108
Sfințescu, Cincinat 199, 241
Shaftesbury 103
Shinada, Okada 105
Socrate 106
Souriau, Étienne 124, 127, 128, 132, 140
Spengler, Oswald 93, 211
Strabon 50
Supiot, Alain 241
Swaffield, Simon 9, 241
Számadó, Szabolcz 91, 242

T

Taylor, Gordon 177
Taylor, Patricia 161
Tăbărași, Ana-Stanca 158, 162, 242
Teyssot, Georges 240
Titus Livius 62, 124, 125, 240
Tolstoi, Lev 31
Toma, Dolores 48, 157, 242
Trotha, Hans von 129, 155, 158, 159, 242

U

Unwin, Richard 197